ثقافات 14

2005

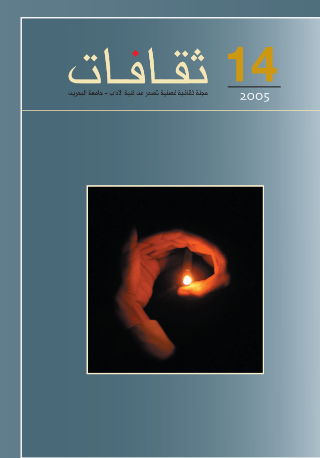
مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين



ثقافات

مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين

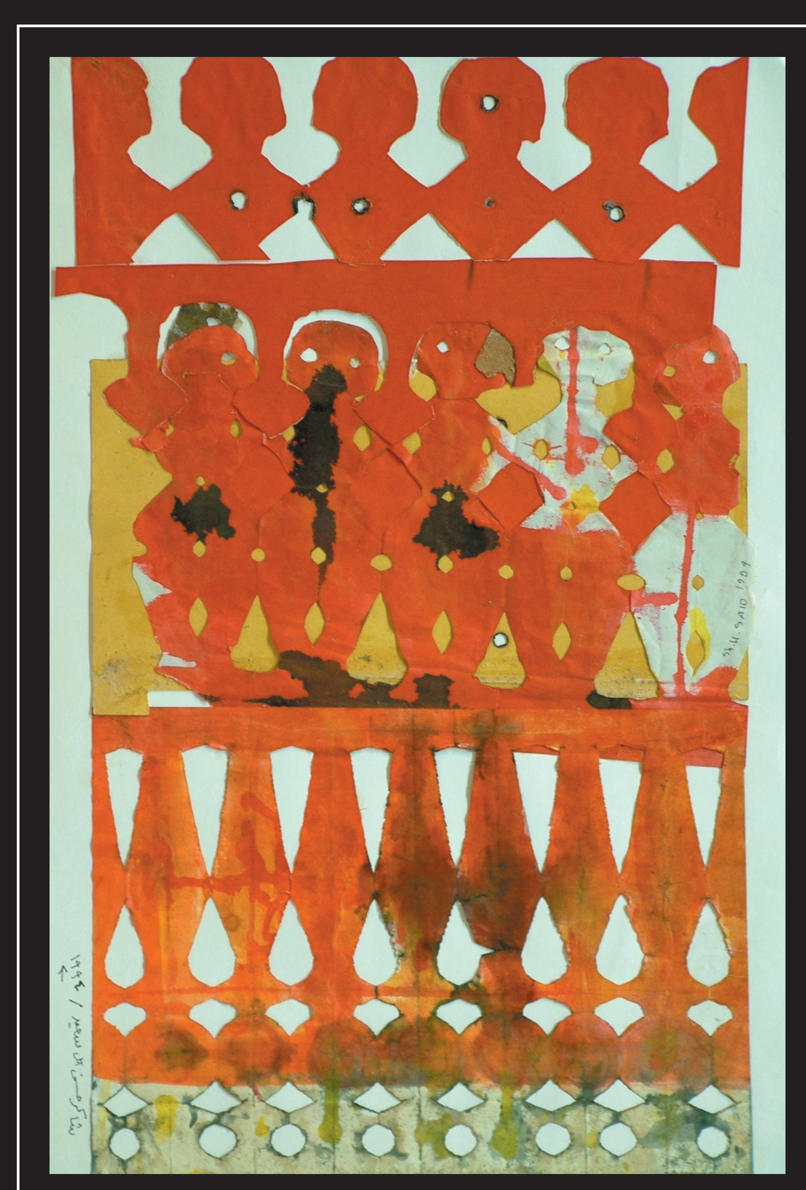
14



THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

بتلكو
Batelco



● لوحة للفنان الراحل شاكر حسن آل سعيد / العراق

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 2

5 الافتتاحية - النقد والمشهد الإنساني — عبدالسلام المسدي

في الثقافة العربية

وجهة نظر عربية

8 العرب بين التغيير والغير — نسيم الخوري

الدراسات العربية

13 حول ظهور الترجمة الألمانية لأقدم نسخة خطيّة لألف ليلة وليلة — نبيلة إبراهيم

19 ابن خلدون بين الإبداع الفلسفي والتأسيس الاجتماعي — بركات محمد مراد

نقد الخطاب الشعري

45 هشاشة الجسد/صلابة الروح في جنازة ثانية لأمل دنقل — كمال أبو ديب

56 وظيفة الشعر .. النقد والقراءة المقاومة — محمد لطفي اليوسفي

71 رمزية الناي في الشعر الصوفي — وفيق سليطين

نصوص إبداعية - شعر

80 على لسان نارسيس — عبد المنعم رمضان

83 ليس هناك.... هنا — علي الشرقاوي

84 مديح الغموض — مصطفى بدوي

86 عودة — فاطمة ناعوت

88 البياض يليق بسوزان — بو جمعة العوفي

91 قمر خارج الفصول — علي كنعان

94 عاد لنرجسة تقرأ فتنتها — محمد ياسين

نقد الخطاب الروائي

95 الصورة والنسق والسلطة قراءة في السرد الشطاري — شرف الدين ماجدولين

102 السردية.. التلقي، والاتصال، والتفاعل الأدبي — عبد الله إبراهيم

دراسات في الجنوسة

116 جغرافيا الرغبة .. المرأة والمكان في روايتي «حبّي» و«مزون» — منيرة الفاضل

نصوص إبداعية - قصص

124 عائد إلى الحياة — فاضل السباعي

127 موسم السنونو — عمارة كحلي

133 أغرار — ناصر الظفيري

137 السديم — عبد القادر ربيعة

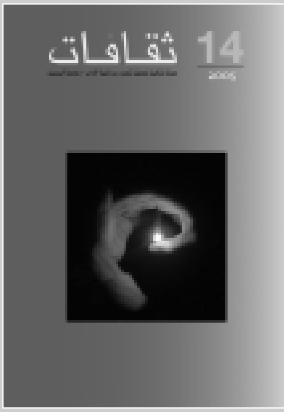
140 الثأر — ياسر عبد الباقي

143 الرجل المومياء — صبحي فحماوي

146 فان غوخ ثانية — محمد الفشتالي

148 ملف الأدب الإسباني — محمد الداهي وآخرون

العدد ١٤ - ٢٠٠٥



الغلاف الأول

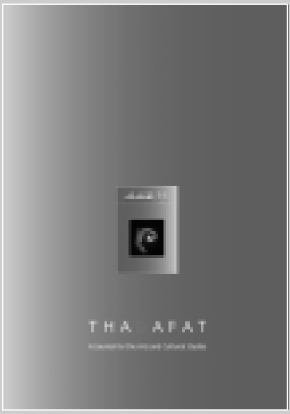
لوحة للفنان محمد الحلواجي / البحرين

الإخراج والتنفيذ الفني

سيد جعفر حميد

الإشراف الفني

سماح الحمامي



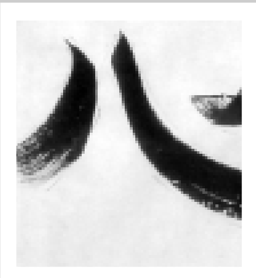
الغلاف الأخير

تحميل كتب http://abbassa.wordpress.com

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 3



83



88



182

مكتبة «ثقافات»

170 الفكر الممكن ومقاربة الظواهر الممكنة.. اكتناهات أخرى في خطاب السوبر حداثة — ياسر عثمان

175 سعد الله ونوس والمسرح السياسي — هيا صالح

179 أدونيس في حياة شعرية — جمال الموساوي

الفنون

182 حوار مع الشاعر والفوتوغرافي محمد الحلواجي — عباس يوسف

في الثقافات الأخرى

في إنتاج المعرفة

192 – الاستشراق الأسباني والاستشراق الغربي — مصطفى الكيلاني

202 – نيتشه أمام هايدجر . . مع ميتافيزيقا نيتشه اكتملت الفلسفة — مصطفى الحسناوي

القسم الفرنسي — ترجمة و إشراف سميرة بن عمو

237 – النقد والمشهد الإنساني — عبد السلام المسدي

235 – قصائد — حمدة خميس

دراسات بالفرنسية

215 دور الترجمة في الحوار الحضاري الراهن — ناديا انغليسك

المقالات المنشورة تعبر عن آراء كتابها، لا عن رأي المجلة.
يشترط في المساهمات التي ترسل إلى المجلة أن لا تكون منشورة سابقًا.
الكتابات التي تصل إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.

العنــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب – جامعة البحرين
ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير – مملكة البحرين
البريد الإلكتروني: thaqafat@arts.uob.bh
هاتف: ١٧ ٤٣٨٤٤٦ – فاكس: ١٧ ٤٤٩٧٧٠
موقع الجامعة على الإنترنت: www.uob.edu.bh

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 4

Distributors المــوزعــــــون

SAUDI ARABIA
AL WATANIA CONS. DIST
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565
TEL: 47820000

KUWAIT
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT
TEL 4816885, FAX 4841026

QATAR
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR
TEL 4661282 , FAX 4661865

EGYPT
AL AHRAM DIST. AGENCY
AL JALA A AVENUE , CAIRO
TEL: 5747044

JORDAN
JORDAN DIST. AGENCY
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152

LEBANON
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE
TEL: 743710-742993, FAX: 741652

YEMEN REPUBLIC
AL KAID TRADING AGENCIES
P.O.BOX 3084, HODEIDAH
TEL: (967-3)217444-217745

SULTANATE OF OMAN
AL-ATTAA DISTRIBUTION
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130
TEL: 597456-591399, FAX: 593200

SYRIA
DAMASCUS
AL-MADA PUBLISHING COMPANY
P.O.BOX 7366
TEL: 2322275, FAX: 2322289

U.A.E
EMIRATES MEDIA
P.O.BOX 791, ABU DHABI
TEL: 451601 - 455555

المملكة العربية السعودية
الشركة الوطنية الموحدة
ص.ب ٦١٤٦٦ - الرياض ١١٥٦٥
هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠

دولة الكويت
شركة الخليج لتوزيع الصحف
ص.ب ٤٢٠٥٧ - الشويخ ٧٠٦٥١
هاتف ٤٨١٦٨٨٥ - فاكس ٤٨٤١٠٢٦

دولة قطر
دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
ص.ب ٣٤٨٨ - الدوحة
هاتف ٤٦٦١٢٨٢ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

جمهورية مصر العربية
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء - القاهرة
هاتف ٥٧٤٧٠٤٤

المملكة الأردنية الهاشمية
شركة وكالات التوزيع الأردنية
ص.ب ٣٧٥ - عمان - ١١١١٨ الأردن
هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ - فاكس ٦٣٥١٥٢

لبنان
المؤسسة العربية اللبنانية
ص.ب ١١٣/٦٩٤٦ - بيروت
هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ - فاكس ٧٤١٦٥٢

الجمهورية اليمنية
محلات القائد التجارية
ص.ب ٣٠٨٤ - حوديدة
هاتف ٢١٧٤٤٤/٢١٧٧٤٥

سلطنة عمان
العطاء للتوزيع
ص.ب ٤٧٣ - عصيبة - الرمز البريدي ١٣٠
هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ - فاكس ٥٩٣٢٠٠

الجمهورية العربية السورية
شركة المدى للنشر
ص.ب ٧٣٦٦
هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ - فاكس ٢٣٢٢٢٨٩

الإمارات العربية المتحدة
الإمارات للإعلام
ص.ب ٧٩١ - أبوظبي
هاتف ٤٥١٦٠١ - فاكس ٤٥٥٥٥٥

المغرب
MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32

لندن
LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 5



الافتتاحية

النقد والمشهد الإنساني

عبد السلام المسدّي *

هنـاك أسئـلـة في الـنـقـد تتصل بالمضامين التي يتأسس عليها أو بالمناهج والآليات التي يتوسّل بها حين يتستنطق النص الأدبيّ، وتلك الأسئلة جميعا ليست مما تتهيّأ له الافتتاحيات ولا سيما في مجلة أخذت على نفسها أن تتجوّل على الدوام – وهي تبحر في محيط الثقافات – بين الخاصّ النوعيّ والشامل الكلّيّ. ولكن حول النـقـد أسئـلـة أخـرى تستشـرف المآل إذ ترصد الحيثيّات القـائمة بين النقد بوصفه حقلا معرفيّا والسيـاق الـفـكـريّ الـذي يصـنـعـه الحدث الـتـاريـخـيّ الأكبر. ذلك أن الـنـقـد الأدبـيّ لم يـنـفـصـل يـومـا عـن المنظومة الفكريّة العامّة عند كلّ الثقافات وفي كلّ الأحقاب.

في أيّامـنـا هـذه مـا فـتـئ الـفـكـر الإنسـانـيّ يسـجّل مـراجـعـاتـه الـكـبرى في مـا هـو أقـرب إلى تـدويـن الخسارات التي تراكمت في خلال عقدين من الزمن، فـالإنسـان المعـاصـر كـان يستـثـمـر حصيلـة من الإرث التاريخيّ المتراكم هي التي صنعت الثقافة الإنسانيّة الكبرى: فلسفة اليونان، ودساتير الرّومان، والحضارة الإسـلامـيّـة، والـنـهـضـة الأوربـيـة، ومـدرسـة الأنـوار، وحركات التحرير، وحقّ الشعوب في تقرير المصير، وميثاق حقوق الإنسان. ثمّ حلّت بتلك المسلّمات زلازل زعـزعـت أسس الـثـقـافـة الإنسـانـيـة الشـامـلـة : فـبـعـد الإجـمـاع عـلـى أن الحقـيـقـة نسـبـيّـة عـلا صـوت إلـغـاء درجات الطيف فيها، وبعد الإجماع على أن التجريم

* أكاديمي تونسي، أستاذ اللسانيات، الجامعة التونسية.

● المنحوتة للفنان **خالد الهاشمي** / البحرين.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 6

وصلاحيّات الإدانة لا يمكن أن تنفرد بها سلطة مطلقة عادت إلى مجال التنافس والاحتكار، وبعد أن أخلد الضمير الإنسانيّ إلى أن البقاء للأصلح عاد يسطو منطق البقاء للأقوى، وهكذا انحشرت علاقة الأنا والآخر في مضيق النسق الواحد فضاعت قيمة التنوّع البشريّ الخلاّق.

إن هذا المشهد الطارئ هو الذي دفع بالمعرفة الإنسانيّة إلى أن تراجع مسلّماتها: المؤرخ وهو يشخص نواميس الأحداث ، والفيلسوف وهو يبحث في سلّم القيم، وعالم الاجتماع وهو يدرّس آليات العمران، والأنتربولوجي وهو يستكشف المخزون الثقافيّ، والقانونيّ وهو يتابع تطوّر المواثيق الدّوليّة ، وعالم السّياسة وهو يبحث في جدليّة السّلط التشريعيّة والتنفيذيّة والقضائية... كلّ هؤلاء وغيرهم كثير.

على منبر «ثقافات» نريد أن نطرح سؤالا إن بدا خروجا على السّياق فأمره موكول إلى صاحبه، وإن بدا أنه محايث للسّياق فعسى أن يتقبّله جموع قرائها بسخاء نفسيّ فيثمر لها منهم «تغذية راجعة» وهذا هو السّؤال:

على شاشة هذا المشهد الكونيّ الجديد ما عسى أن يكون أمر النقد الأدبيّ؟ أتراه غير معنيّ بلحظة القلق الإنسانيّ الشامل؟ أيكون عبثا أن نسأله: كيف لا يشملك أمر مراجعة المسلّمات الفكريّة العامّة ؟ أفلا يكون النقد - الآن- مواصلا سيره على هامش التاريخ وهو في غفلة عن حركة التاريخ؟ وهل نجامله لو ردّ قائلا : سألتحق بركب المراجعين لمسلّماتهم يوم ينبثق النصّ من رحم المشهد الجديد؟ وما عسى أن يجيب لو ذكّرناه بأن النظريّات الفكريّة الكبرى التي أثرت في حركة التاريخ قد أنتجت مناهج نقديّة قبل أن تصنع تيّارات إبداعيّة؟

إن النقد الأدبي في هذه الأيّام محمول حملا على أن يرصد ذبذبات المراجعة العامّة التي تنجزها الحقول المعرفيّة الأخرى، ومحمول أيضا على أن يستبطن نفسه في ضوء إنجازات علوم الإدراك ، فالأحداث الجليلة التي داهمت حياة الإنسان المعاصر تؤذن بتغيّرات عميقة ستغيّر مفهوم الانتماء الإنسانيّ في أخصّ جواهره، وستعكس موازين الثنائيّات الذهنيّة القائمة: بدءا بثنائية الأنا والآخر، وانتهاء بثنائية الداخل والخارج، مرورا بمعادلات أخرى كالذات والموضوع أو الدلالة والخطاب.

إنّ السلطة المتعاظمة لآليات الإعلام الفوريّ الغزير ما انفكّت تزعزع الأركان التقليديّة التي يقوم عليها التواصل باللغة ولن تنأى عن رياح التغيير منظومة الفن الذي قوامه اللغة، فلقد تبدّلت آليات التخاطب الإنسانيّ حتى بلغت باللغة حدودا قصوى أصبح فيها فعل الإدلاء بالخطاب هو بحد ذاته الحدث والواقعة وعليه ينبني السلوك الإجرائيّ الذي يفعل فعله في مجرى التاريخ. وكان من قدر الفن القوليّ أن جيء إلى أخصّ خصائصه وهي الصّورة الشعريّة فتمّ الاستحواذ عليها، وما من خطاب سياسيّ - في المشهد الكونيّ الجديد- إلا وهو متوسّل بأدوات الصّياغة الفنيّة للكلام حتى إننا أصبحنا على عتبات بلاغة جديدة.

إن النقد ما لم يتدارك نفسه بنفسه فقريبا سيجد نفسه يجري لاهثا وراء قاطرة المعارف وسيتعذر عليه عندئذ أن يعدّل ساعته على مواقيت النسق الفكريّ المتطوّر.

إن المراجعات المتحتمة في مجال علم الأدب تبدأ بالنظر في ما طرأ على آليّات التلقي وقوانين التواصل ومكوّنات الإبلاغ، وتتناول مفاهيم الجمال بالبحث في المساحات القوليّة التي قد يزعم فن الأدب أنه مستأثر بها، ولكن هذه المراجعات ستعكف بالضرورة على مسائل لم يكن لفرسان النقد شأن بها: إلى أيّ مدى سيبقى مستساغا أن نغض الطرف في مجال الأدبيّة والشعريّة عن آليات الرّواج والترويج وما يتبعها من الأدوات المتحكّمة في التسويق؟ أو نظل نتغافل عن ظاهرة كونيّة متعاظمة ما انفكت تغزو مجالات الإبداع القوليّ ألا وهي ظاهرة صناعة النجوم ثم صناعة الإجماع حول النجوم؟■

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 7



● الصورة من كتاب «كنوز البحرين».

العرب بين التغيير والغير

نسيم الخوري *

«ما هي الحرية؟»، «كيف تحققين حريتك؟»، «حقوق الطفل»، «مشاركة المواطن العربي في الرأي العام»، «اقرأ دستورك!»، «كيف تنشىء الجمعيات؟»، الطريق «الى الديمقراطية» وغيرها من عناوين الكراريس المقتضبة والكتيبات والنشرات أجدها محشورة في صندوق بريدي، توجز نصوصاً في التنمية المستدامة والحرية والديمقراطية وحقوق المرأة والطفل والتدريب على التنمية المؤسساتية وردم الأودية عفواً الحفر والمهاور والهوات الكثيرة الكثيرة المنصوبة بين الأنظمة العربية ومواطنيها الى آخر المعزوفة الخاصة بمصطلحات الشرق الأوسط الكبير. إنها أمور وعناوين باتت على الدُّرجة أي «الموضة» la mode في مؤسسات المجتمع المدني غير الحكومية أوالهيئات الإنسانية التطوعية والبرامج المحددة للتوعية والتثقيف، والتماسك والاندماج الاجتماعي إلخ من الشعارات والمصطلحات والأوراق papers والأنشطة (أنظر أنشطة) التي يلمّها بعض مسؤولينا وجامعيينا ومثقفينا وخصوصاً بعضهم ممن انخرطوا طيلة شبابهم في الفكر اليساري التغييري وهم ينتشون اليوم بطاولات العمل workshops فينافسون في ذلك عمّال القمامة في الغرب أو يريحونهم اذ يخففون عنهم، ويرجعون ليقصوا علينا عن محاضراتهم presentations في أروقة الغرب ودهاليزه وجامعاته، يعربّونها ويصفعوننا بقشورهم المتجددة مع كلّ غزو واحتلال. ذكرنا بعض اليساريين تخصيصاً وهنا ملاحظة ضرورية: ليس أقوى من بعض اليساريين والثوريين بالأمس في ركب الموجات في بلادنا، وكأنهم يقتدون بيساريي الغرب في أعقاب أفول الحركات الفكرية مثل الظواهرية والوجودية والماركسية والبنيوية، فبعد مقتل رولان بارت وانتحار دولوز وغياب كلود ليفي شتراوس وموت سارتر والتوسير ومغادرة فوكو مثلاً، بدأت مرحلة جديدة انتهازية في تاريخ الفكر الثوري العالمي بنيت على الموت، ومعها تراجع العقل وتقدّمت الغرائز. ان بعض مثقفينا من اليساريين، اليوم، يحتلون الصدارة في شمّ رائحة الموت والانهيار في مناخات الثقافة، فيطلقون غرائزهم ونفعياتهم ويشدّون على حبرهم فيرتجلون في تقارير التنمية وغيرها من التقارير المعلنة والسرية وهي كلّها مدفوعة بملايين الدولارات طلباً لإعادة هندسة بلادهم على المقاييس الغربية. أليسوا هم من خاض القتل والحروب الطائفية باسم العناوين المستوردة، وهشموا الماركسية أكثر من خصومهم اليمينيين بكثير وها هم اليوم يرتدون للقعود إمّا في أحضان من كانوا يوصمونهم باليمين يتحالفون معهم أو يتسرقون للتآمر على شعوبهم وبلادهم في دهاليز البنتاغون وما شابه من مؤسسات؟

طبعاً قد يفرح أستاذ جامعي بسيط في هذا الشرق العربي بأن يكون له صندوق بريد أمام باب بيته في أوطان باتت فيها الصناديق التي أسست لدول الفساد و«ثقافاتها» الطائفية والمذهبية من دون أبواب لشدّة ما حشرت فيها أموال الناس وأرواحهم سرقةً وخلسة واغتصاباً ووقاحةً في التآمر ما عاد يفي بتوصيف جرائمها بسمة مسؤول، أو موعظة كاهن، أو حماسة محلل، أو حبر متهدل، أو خطاب كاذب، أو تصريح

* أكاديمي لبناني.

منافق، أو مقال سخيف ودراسة مدفوعة، أو قرار ظني منزوع الفتائل والنتائج، لكن ما يحزنه تلك «الجيوش» من المثقفين إيّاهم يسبحون في ماء الشرق الأوسط الجديد يذكروننا ببدايات القرن الماضي، عندما راحت الدول الكبرى تنظر الى الامبراطورية العثمانية بوصفها «الرجل المريض» الذي نضج زمان اقتسام اراضيه وخيراته، بما فيها البلاد العربية التي شكلت أجزاء من تركته آنذاك. اننا في الرجل المريض الثاني. لقد حملت تلك المرحلة في اعقاب الحرب العالمية الثانية متغيرات كثيرة في منطقة الشرق الأوسط، اذاً، واقتسمها الحلفاء (بريطانيا وفرنسا) بعدما أبرموا عدداً من الاتفاقات خصوصاً سايكس - بيكو (١٩١٦) ثم مؤتمر سان ريمو الذي رتّب الأوضاع القانونية في اقتسام لبنان وسوريا وفلسطين وأجزاء من العراق. واذا كانت أوروبة ممثلة بسايكس وبيكو قد وضعت حجر الأساس للبناء السياسي لمنطقة الشرق الأوسط مجزءاً في اعقاب الحرب الكونية الأولى، فإن أميركا ممثلة بجورج مارشال جاءت يومها لتضع البنيان الاقتصادي للعالم بدءاً من اوروبا، وها هي تخرج الآن من الشراكة فتبدو مارشالاً جديداً، تمحو سايكس وبيكو لتضع يدها على المنطقة، وتقدم مشروع الشرق الأوسط الكبير فتعتبره في فكرته الأولى ضرورة للعالم لأنه يؤلف منطقة تشكل فرصة فريدة للمجتمع الدولي.

قد لا تحصى مناسبات هذا الكلام الذي أسوقه، لكنني أكاد أحصره هنا بمناسبتين: الأولى قيام مجموعة من المثقفين والأساتذة الجامعيين، لا يعرف بعضهم بلدان أجدادهم العربية ولا لغتهم إلاّ من خلال مجموعات من الصور والتماهيات الثقافية التي لا ترتبط بالواقع، بينما لا يملك بعضهم الآخر منهم اللغة الإنكليزية بالمستوى الذي يسمح له من المشاركة في تقديم نصوص تخص مستقبل العرب أو حتى المشاركة في صياغتها. ويتزايد أعداد هؤلاء بشكل مبرمج عبر تآلفهم مع الدوائر الأميركية بهدف استيراد وسائل الإصلاح الى الوطن العربي، ولا يدرك هؤلاء المبرمجون خطورة ما يشاركون به لأنهم يساهمون في إعادة بناء أوطان مستوردة لا تتناسب مع تاريخ العرب وثقافاتهم. والمناسبة الثانية تأخير نشر تقرير التنمية الإنسانية العربية للعام ٢٠٠٤ المفترض تمحوره حول الإصلاح في الوطن العربي (وليس العالم العربي كما جاء في التقارير وتحت أقلام العديد من المسؤولين والمثقفين العرب والأجانب) بقصد تعزيز الحرية كمسألة أساسية في بناء مستقبل العرب. والسبب في التأخير ورود بعض العبارات التي تلوم سياسة الولايات المتحدة في العراق وفلسطين وتشير إلى انحيازها لإسرائيل. وقد عقد المجاس الاستشاري للتقرير اجتماعات في بيروت لحذف الفقرات أو التعابير التي أغضبت أميركا بحجة التزام الحياد في أدبيات الأمم المتحدة. وعلى الرغم من صدور التقرير متأخرا (نيسان ٢٠٠٥)، فإننا أمام نتاج مثقفين عرب يمتهنون السباحة في دماء مواطنيهم، وتعتمر أحاديثهم الابتسامات الملتبسة والأموال والوعود الكثيرة.

قد لا تغيّر وجهة النظر هذه شيئاً في ما هو مرسوم في سياسات التفتيت والتفكيك والانفصال عبر نشر الفوضى بدءاً من العراق وفلسطين وتعزيز انهيار النظام العام التي تسهل نبش المشاريع القديمة من الخزائن والأذهان مسنودة الى تقارير، نعم تقارير واضعوها من العرب الذين حلقوا شواربهم أو تنكروا لحفتها وأداروا الظهر لسمرتهم ليضعوا تقارير تخصّ أمة بكاملها وهي غير دقيقة، وتورث العرب الكثير من التشققات والإشكالات السياسية والاجتماعية والثقافية الكبرى.

يكفي الإطلاع على تقريري ٢٠٠٢ و٢٠٠٣ والـ ٢٠٠٤ المبتسر حتى الآن كي نلمس مدى الإنشائية في توصيف الوضع العربي، ومدى الحروب المفتوحة التي تتعرض لها الأمة منذ عشرات السنين حيث يقع اللوم دائماً على الضحية ونقصد به المواطن العربي. فإذا كانت نصوص الأمم المتحدة والغرب بشكل عام مشوبة «باستبدادية الأرقام» كما أسمتها جريدة الـ «لوموند» في عدد خاص بالموضوع على اعتبار أن النص المعاصر

العالمي المعولم والمتعدد الجنسيات يفترض أن يأتي موشىً بالإحصائيات والأرقام، فإن اعتماد هذه الإحصاءات والأرقام المقدمة من الدول العربية مسائل غير متوافرة اجمالاً بالمعنى العلمي الدقيق ويمكن الطعن بها سواء في أعداد السكان ونسبة الوفيات والأطفال أو في نسبة الأمية أو التسرب من المدارس وغيرها من قضايا التخلف، يعززه في ذلك قلّة الصحف والكتب المترجمة والهواتف والإنترنت وغيرها من منجزات العصر .

قد يتساءل البعض ما قيمة هذه التقارير حيال ما رسم ويرسم للمنطقة؟

الجواب في مثل شعبي يقول، بناء على ما حصل مع تقرير الـ ٢٠٠٤ المؤجل، «أنّ من يدفع للعازف يطلب اللحن الذي يريد»، خصوصاً إذا ما صحّ أنّ الولايات المتحدة قد هددت بالغاء ١٢ مليون دولار من تكاليف التقرير بسبب عبارة واحدة، الأمر الذي هدد بصدور التقرير من دون رعاية دولية خاصة له في حال ألاصرار على ما اعترضت عليه فأوقفت صدوره .

قدّمت هذه التقارير، من ناحية ثانية، مادة عنصرية وتحقيرية للعرب يظهرون من خلالها رحّلاً متخلفين وفقراء مع أننا لسنا أردأ من الهند التي تتحول الى واحة أو قلعة من التقنيات المعاصرة. ويتناوب في اعادة نشر هذه المادة مثقفونا إيّاهم، في شتّى المناسبات، حتى أنّ بوش قد أشار الى هذه التقارير في خطبه متهماً العرب والمسلمين بالتخلف والتراجع والجمود والمرأة المهمشة التي تفرز مجتمعات مشلولة.

لا يمكن لعاقل أن يهمش التنمية كمسألة حضارية وإيمانية من الطراز الرفيع، أو يقف في وجه معارك الجهاد ضد التخلف، لكن الحاصل غير ذلك تماماً، فالغرب عبر التاريخ يساهم مع الأنظمة في سلخ قوّة هذه الشعوب وتواريخها، وناصعة المسؤولية الأميركية/الإسرائيلية في تعزيز التخلف و«تنميته» عبر التعاضد مع حفنات من «المتنورين» المنبهرين بالغرب يغدق عليهم المكافآت وتصبح تقاريرهم توصيفات مبالغ في مضامينها تحقق الهيمنة لا التنمية وتنسج في المكاتب لا في الشوارع.

قد لا نتصور خطورة هذه التقارير إلاّ بما قاله ماكس براون مثلاً، المرشح للترفيع في هيئة الأمم، الذي اعتبر في مقابلة له أن تقارير التنمية تلك «هي المبرر أو المسهل لـ ١١ أيلول»، أو توماس فريدمان الذي نصح الإدارة الأميركية بالقول «إننا جئنا الى العراق لتنفيذ تقريري التنمية الإنسانية». ولا مغالاة في القول، إذن، أنّ التقارير التنموية **سجادة الاستعمار نحو الشرق الأوسط الجديد**. والشرق في ميدان التنمية شرقان وله مقياسان: واحد للعرب وآخر للمنطقة.

نحن أمام دولة عالمية تعيد صياغة المنطقة وتحديدها/تقسيمها وفقاً لعلاقات جديدة لا تحترم خصوصيات الأوضاع السياسية والثقافية لبلدان الشرق ولا تبالي بالابعاد الخطيرة للصراع المزمن العربي – الإسرائيلي. فكلّ الأوراق تصب في مجرى ورقة الشرق الأوسط الكبير.

الواقع أنه لم يسبق لورقة سياسية معاصرة ذات حبر ومرام ثقافية ان حظيت بهذا الحجم من الاهتمام والنقاش الذي يتمحور حول مشروع الشرق الأوسط الكبير. فمنذ أن أطلق الرئيس الأميركي جورج دبليو بوش أمام صندوق الوقف القومي للديمقراطية في الولايات المتحدة الأميركية في السادس من شباط / فبراير ٢٠٠٤ مبادرته تلك والعرب والعالم مشغول بها، فقد بدت محط الجدل السياسي المعاصر ومثيرة للنقاش في داخل دول العالم العربي واجتماعات وزراء خارجيته، من القمة العربية الأخيرة في تونس وصولاً إلى قمة الدول الصناعية في جورجيا في الولايات المتحدة بدعوة من الرئيس بوش وبحضور دول عربية وهي ورقة لازمة يومية لوسائل الإعلام.

وحيال الإرشيف الضخم الذي اورثه هذا المشروع الحافل بالمواقف وردود الفعل المتباينة، فإن النتيجة البسيطة التي يمكن ذكرها هو نجاح هذه الورقة – المشروع المتحرك في تحريك مجمل الملفات الاخرى في العالم العربي والإسلامي سواء أكان من الناحية

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 11

الإستراتيجية الدولية وإعادة رسم الخرائط للأوطان والشعوب أو من الإلحاح لإعادة النظر في مجمل النواحي الأخرى من اقتصادية واجتماعية وثقافية وتنموية.

وإذا كان العنوان العريض لهذه المبادرة ثقافي يحض الدول المعنية ويجبرها على إشاعة الديمقراطية، فإن وقعها جاء متبايناً مشوباً بالمخاوف والحذر، لأن واشنطن المتسلقة بسرعة رهيبة نحو تحقيق الامبراطورية القوية، تقدم مشروعها على قواعد اقتصادية أقلّها الشراكة مع دول اخرى اوروبية مغايرة في ثقافاتها أيضاً على المستويين العربي كما الأميركي، كما يفترض ان تأتي الشراكة معها على أساس تشبعها بالمبادرة وتفاصيلها وجدواها على المستوى العالمي. يبدو الهم الأميركي تحصين المبادرة بمشروعية اوروبية صعبة المنال وإسلامية معتدلة (النموذج التركي) صعبة القبول، فتبقى تلك المبادرة، مع خطورتها، فقيرة في زخمها ويتيمة في امكانيات تبنيها ومحصورة في اربع صفحات فولسكاب تدعمها التقارير السنوية، ويحتاج تحقيق أجزاءً طفيفة من مضامينها الى عشرات بل مئات السنين الحافلة بالحروب والخسائر. إنّ لب المشكلة في التغيير تكمن في الغير، وفي أحسن الظن أن العرب بين التغيير والغير خاصة إن كان هذا التغيير بالحلة الأميركية المستوردة عيوناً زرقاء وشعورا شقراء سيلقى الرفض الطويل والعنيف، بالرغم من مخزونه الإغرائي في الشكل. والسبب أن افتقاراً كبيراً يبدو واضحاً في المضامين يقدم وجبة لصفوف هائلة من الشعوب والأديان في الشرق الأوسط، وهم سيعرضون عنها مصابين بالنهم الديني الحافل بالقيم والأفكار والمعجزات.

تبدو أميركا وكأنها تكرر تجربتها الهائلة في اوروبا الشرقية عازمة على تعميمها في منطقة الشرق الأوسط. هكذا يظهر، ايضاً، ان هذه التجربة مشوبة بالتعثر والغموض. فبينما يجاهر الرئيس الأميركي بوش بأن الحرية هي مستقبل الشرق الأوسط لأنها مستقبل البشرية جمعاء، وما على دول الشرق الأوسط إلا تطبيق الديمقراطية بطرائقها الخاصة وعلى نسق تركيا والعراق ولبنان مؤخراً عبر القرار ١٥٥٩، نرى ان قمة الاطلسي الاخيرة لم تنجح في إخفاء كل الانقسامات الاورو- أميركية بشان العراق والشرق الأوسط ذلك على الرغم من أن قادة الـ ٢٦ دولة في حلف شمالي الاطلسي قد أعطوا الضوء الأخضر لدور جديد للحلف متوسع نحو الشرق الأوسط بدءاً من العراق في مهمات تدريبية محددة تمت المباشرة بها في برامج متواترة على قدم وساق.

وقد جاء في اعلان مشترك ان هؤلاء القادة قرروا تعميق الحوار الثقافي المتوسطي مع سبع دول في حوض المتوسط كما اطلق مبادرة عنوانها «مبادرة تعاون اسطنبول» تجاه دول «الشرق الأوسط الموسع» لا سيما دول الخليج العربي تضمنت عروضاً للتعاون في مجالات الأمن والدفاع.

وعلى الرغم من الإلحاح في تكرار معزوفة الحرية والديمقراطية اللتين اطلقتهما المبادرة الأميركية كبابين استراتيجيين للتحولات في المنطقة العربية، فإن غالبية العامة من العرب والمسلمين ينظرون إلى المبادرة وكأنها ذريعة أميركية تؤسس لتغيير انظمة الحكم وترتفع **الأصوات رافضة عدداً كبيراً من الانظمة العربية كما ترفض أميركا صاحبة المشروع.**

تبرز قناعة متنامية تقوى يوماً بعد يوم تفيد بأن هذه الديمقراطية المستوردة المشابهة للعديد من الانظمة العربية، ما هي سوى الوحدة الخفية التي تهيء لإخضاع العرب لا «إسرائيل»، خصوصاً وأن الخطة في مسعاها لاعادة قولبة المنطقة تطرح تعريفاً جديداً لمصطلح الشرق الأوسط الموسع كما جاء في التسمية الأخيرة يضم إلى جانب الدول العربية كلها إيران وتركيا وباكستان وافغانستان ودول آسيا الوسطى ودول القرن الافريقي، وهو امر لم يشهده تاريخ الشرق الأوسط منذ الاساس . ولا يخفى أن إستراتيجية توسيع التعريف الجيو/ سياسي يرمي إلى

جعل المنطقة خاضعة لخارطة الحروب المحمولة والمتنقلة أميركياً في المستقبل الطويل تخرج من بلد لتدخل إلى آخر، وعلى قاعدة دعوى مكافحة الإرهاب والأصوليات.

أليست تلك البقعة الموسعة كما تطرحها أمريكا اقرب الى مناطق العمليات العسكرية الطويلة للجيوش الأميركية ووسيلتها في ذلك إشاعة الفوضى المنظمة في المنطقة؟

تتخذ هذه التقارير والأوراق اهميتها لأنها تأتي، كما يلحظ، مواد اخذ ورد وحوار ومتوازية مع مشاريع من القوة والتدمير فائقة القساوة، وفي أعقاب دفع مزدوج للقوات العسكرية الأميركية الى الخليج في فترة قياسية هي اربع سنوات فالمبادرة إذن، تقدم ملامح زعامة جديدة للعالم بعدما كادت تفرق هذه الزعامة بالغطرسة والاساليب الدموية، والواضح أن الولايات المتحدة حريصة على منع نشوء أي نظام إقليمي لا يكون مرتكزاً أساساً عليها – لذا كان همها اخضاع جميع الهيئات ذات الصفة التعددية مثل الأمم المتحدة (ولهذا رفض تقريرها أو تمّ تأجيله) والسوق الأوروبية المشتركة والجامعة العربية، وتحويلها إلى غطاء للسيطرة العسكرية الأميركية، والمعروف ان هذا النظام العالمي الجديد كان مسكونا بهاجس استئثارها بسياسة النفط لا بالثقافة ولا بالسياسة، وهو هدف تحقق عبر حرب الخليج، لكن حل الصراع عسكرياً وبالمبادرات يحمل نوعاً من تثبيت هذه المكاسب حتى ولو تعرضت الدول الحليفة لها في المنطقة لاهتزازات عنيفة لا تؤثر كثيراً في النظام الدولي المرسوم الجديد.

الملاحظة الأخيرة هي في استغراق المجتمع والأدبيات الأميركية بالشعارات التي تبدأ بمعجون الأسنان لتصل الى مستوى الأمن القومي. لقد اعتبر أجداد بوش بأن الحرب العالمية الأولى صاحبة هوية محددة هي التخلص من كلّ الحروب، ولكن القرن العشرين قد شهد حروباً لم يشهدها أي قرن آخر على الإطلاق. لايمكن تغيير الثقافة بمعناها الفرنسي الواسع عن طريق إزهاق الأرواح والمكانة والأمن لأن ما يعرف باللغة الإميركية بالإرهاب يصبح أكثر قداسة من الكتب السماوية ويتخطى قواميس الديانات في التاريخ الذي لا نهاية له. **فمنذ مقاومة قدامى «البروتون» ضد الرومان، ومقاومة بلاد الغال لغزو يوليوس قيصر، الى الحروب الهندية في أميركا نفسها الى الصراع الإيرلندي ضد البريطانيين، ومنذ صراع منظمة «إيلاس» اليونانية ضد الإلمان في البلقان إلى الباسك ضد الإسبان وفيتنام ضد أميركا وماوتسي تونغ ضد اليابانيين ثم ضد قوات تشان كاي تشيك في الصين، ودفع الجزائر مليون جندي شهيد في مقاومة فرنسا، ومثلهم مقاومة الشيشان ضد القياصرة والشيوعيين، ومقاومة آسيا الوسطى ضد الروس وأيضاً أفغانستان ضد الإتحاد السوفياتي، وصولاً الى المقاومة الفلسطينية الجرح المنفتح أبداً من دون أن يسود الدم فيه، والمقاومة اللبنانية ضد «اسرائيل» والمقاومة العراقية، نماذج لا تنتهي على بطلان الخيارات في التاريخ لعدم تطابقها مع الواقع. فالإبادة والمذابح الجماعية لا تفضي إلى أي تغيير، خصوصاً إن ركبت سفينة تنموية من أوراق مصطنعة. والمقاومة مثل الأسماك لا بدّ من أن تعوم في بحور الشعوب ومحيطاتها، وتصبح حتى النخب أحياناً جثثاً هامدة بالقوة ولا ينقصها سوى الفعل، وهنا يصعب الإمساك بكلّ الأسماك في كلّ البحار والمحيطات، لأنها لا تعود تكلّ عن الحركة.**

لا يمكن الخروج من الشعارات، وتلافي تكرار التاريخ ومآسيه، إلاّ بمعرفته عمقاً والأخذ بالتأملات والعبر ممن سبقونا حيث التغيير أيّ تغيير لن يكون عن طريق الدماء، بل عن طريق ماء العولمة ووسائل الإعلام التي تشابه المطر في مفاعيلها! والسؤال المطروح كيف ستفشل امبراطورية العولمة في التوفيق بين الماء والدماء والنفط؟■

حول ظهور الترجمة الألمانية (مارس ٢٠٠٤) لأقدم نسخة خطية لألف ليلة وليلة،

حققها وحررها وقدم لها أ. د. محسن مهدي (١٩٨٤)

نبيلة ابراهيم *

لماذا حرص محسن مهدي على أن يقدم للعالم نسخة محققة من ألف ليلة وليلة لأول مرة، مع يقينه بما يتطلبه منه هذا التحقيق من جهد شاق متواصل قد يستغرق زمناً طويلاً من عمر الإنسان؟

ولماذا حرصت الباحثة الألمانية «كلاوديا أوت» على أن تقدم للقارئ الألماني بخاصة، والأوروبي بعامة، ثمرة عمل محسن مع تعدد ترجمات كتاب ألف ليلة وليلة بطباعة مختلفة في جميع أنحاء العالم.

وإذا كان لكل من الباحثين الجليلين وجهة نظر تدعمها حجج علمية قوية، فإنه يجدر بنا أن نبرز تلك الحجج، قبل أن نتحدث عن العملين: العمل المحقق، والعمل المترجم.

أما عن الباحث العالم محسن مهدي، الأستاذ العراقي الذي شغل منصب أستاذ كرسي بجامعة هارفارد، وكان شاغلا له وقت قيامه بعملية التحقيق، فقد انطلق من السؤال بدافع غيرته على تراثه - عما إذا كان من الممكن أن يقدم للعالم طبعة منقحة لكتاب ألف ليلة وليلة الذي ملأ الدنيا وشغل الناس منذ عدة قرون، ظهرت له في خلالها عدة مخطوطات ثم طبعات وترجمات تتشابه كثيراً وتختلف كثيراً، وكل منها ينسب نفسه إلى العنوان السحري: ألف ليلة وليلة.

ويبدو أن الباحث كان قد احتفظ في ذاكرته بعبارة قالها المستشرق الكبير فاكدونالد نقلاً عن محسن مهدي: إن «كتاب ألف ليلة وليلة يمكن تحقيقه كما حققت سائر الكتب، وأن نسخه الخطية ترجع إلى نسخة هي النسخة الأم، وأن النسخة الأم يمكن إعادة تركيبتها من جديد من النسخ الخطية المتوافرة لدينا».(١)

ومن ثم بدأ الباحث عمله الذي استغرق فيه خمساً وعشرين عاما، بتتبع النسخ المخطوطة والمطبوعة للكتاب وتمحيصها من خلال مقارنة دقيقة بعضها لبعض. وقد هداه هذا المنهج العلمي في التحقيق ليصل إلى أن أقدم مخطوط أخذ عنه أقدم مطبوع لألف ليلة وليلة، وهو الذي عرف بطبعة «كلكتا(٢)»، ونشر في عام ١٨١٤، هو المخطوط المودع في مكتبة المكتب الهندي في لندن تحت رقم ٢٦٩٩ عربي.

كما تبين له أن هناك اختلافا جليا وتلاعبا في الصياغة والشعر بين روايات الحكايات، سواء في النسخ الخطية أم النسخ المطبوعة ذات الشهرة العالمية، وعندئذ أعرب عن أسفه لترك الأمور على غاربها بالنسبة لأشهر كتاب راج عبر التاريخ في العالم بأسره. يقول الباحث: «وهكذا شاءت الأقدار أن يبقى كتاب طبقت شهرته الآفاق». وكان وما زال موضع نظر العلماء والأدباء، يسطرون فيه الكتب وينشرون عنه مقالات بعدد الرمال في خلال قرنين من الزمان. شاءت الأقدار أن يبقى كتاب هذا شأنه في ثلاث

* أكاديمية من مصر، جامعة عين شمس.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 14

طبعات مزيفة (كلكتا ١،٢، برسلاد، بولاق) وطبعة بولاق التي تزخر بالتحريف والنقص، يقرأها الناس دون علم بما تقدم من نسخ الكتاب الخطية وما تأخر، أو معرفة بصلة هذه الطبعات بالأصول التي اعتمدتها، أو إداك لطبيعة أصول الكتاب الخطية، ماهو، ومتى نشأت، وما جرى للغتها وتركيبها عبر القرون التي نسخت فيها».(٣)

وتكشف لنا هذه العبارة عن الهدف العلمي البعيد الذي يرمي إليه الأستاذ المحقق؛ فمع التسليم بأن الكتاب لا يعرف له مؤلف بعينه، إذ أنه مجموعة نصوص من الحكايات التي نمت وترعرعت في قلب الكتلة الشعبية حاملة الحضارة العربية، ومن ثم لا يملك أحد أن يدعي ملكيتها، مع تسليم المحقق بذلك، فهو، من ناحية أخرى، على دراية بأن هذا الكتاب وغيره من المؤلفات الشعبية التي لا يعرف لها مؤلف، ولقد زخر في ثقافات الشعوب، لا بد أن تمر، في مرحلة النضج والاكتمال، بطور التدوين النابع كذلك من الحس الجمعي الذي يستشعر الخسارة بفقدانها ونسيانها إن هي لم تدون في نسخ خطية في بداية الأمر، ومن ثم عكف مجهولون حريصون على تراثهم، على تدوينها.

وهذا ما كان يبحث عنه محسن مهدي، إنه النسخة الأم التي كتبت فيها الحكايات كما كانت تروى، ثم استنسخت منها نسخ أخرى على فترات متباعدة. وإذا كانت النسخة الأم قد فقدت، فلا أقل من أن يعثر على النسخة الدستور، كما سماها المحقق، فهي الأصل الوحيد الذي تعود إليه آخر الأمر كل النسخ الخطية بفرعيها الشامي والمصري»(٤) وكانت مصدراً لتزويد الطبقات التي ظهرت للكتاب بعد أن أصبحت الطباعة ميسرة: «فمنهم من نقله بشيء من الدقة، ومنهم من نقله دون أن يتقيد بلغة أصله، ومنهم من أعاد صياغة أصله وتركيبه بصورة يفهمها القراء ويرغب فيها القصاص المعاصرون له.. ولما لم يكن غرض الكتاب تعلم العلوم والآداب واللغة الفصيحة، وإنما كان غرضه الحكاية والسمر، لم يتورع النساخ ورواة القصص والسير، من أن يقحموا فيها ويضيفوا إليه قصصاً أخرى ارتضاها ذوقهم أو فنهم».(٥)

وخلاصة القول إن محسن مهدي لم يشأ أن يتخذ من أقدم نسخة للفرع الشامي وحدها، وهي الأقدم في النسخ، النسخة الوحيدة المعتمدة (تقع هذه النسخ في المكتبة الوطنية بباريس تحت رقم ٣٦٠٩ – ٣٦١١ في ثلاثة أجزاء وترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي، على حد قول المحقق) إلا بعد مقارنتها بغيرها من نسخ الفرع الشامي ونسخ الفرع المصري، وعلى أساس أن جميع النسخ ترجع إلى النسخة الدستور، أي تلك النسخة المفترضة التي تضع ضمناً بنود دستور لإنتاج كتاب بعينه هو كتاب ألف ليلة وليلة.

وبناء على ذلك وضع محسن مهدي نصب عينيه خطوات محددة للتحقيق، كما وضع لنفسه ضوابط محددة. أما الخطوات فهي:

أولاً: جمع النسخ الخطية التي تعود إلى ما قبل النسخ المصرية المتأخرة، والتعرف على مكان وزمان نسخها، ودراسة كل منها على حدة دراسة متأنية. ثانياً: الانتهاء إلى أن كل النسخ الخطية تنتمي إلى فرعين أساسين: الفرع الشامي والفرع المصري، وكل فرع يندرج تحته المخطوطات التي تخصه. ثالثاً: إذا اتفق الفرعان على نص، فإن هذا يؤكد انتماءه إلى النسخة الدستور، وإن اختلفا، فالأمر يقتضي ضرورة المفاضلة بينهما.

أما الضوابط فهي: أولاً: أن يكون المحقق مقتفاً... بالنسخة التي استقر عليها بعد الفحص والتمحيص، وبعد المقارنة الدقيقة بينها وبين النسخ الأخرى. ثانياً: أن يكون ممتلكاً للحجج القادرة علي إقناع القارئ بأهمية النسخة التي اختارها. ثالثاً: ألا يحيد عن متن النسخة والتحريف، كما يشير إلى الأخطاء، وما يستبدل أو يستكمل من نسخ أخرى.

ويظل بعد ذلك السؤال الأخير مطروحاً، وهو، ما الذي ينسخه العلم أو يغنمه القارئ العاشق لألف ليلة وليلة مما قد توصل إليه المحقق بعبد هذا الجهد الشاق من القراءة المعنه والفحص التحليلي الدقيق، وربما

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 15

كان في الإجابة عن هذا السؤال تمهيد للإجابة عن السؤال الآخر الذي طرحناه في البداية وهو: ما الدافع وراء تقديم ترجمة جديدة لألف ليلة وليلة للعالم الغربي؟

إن من يقرأ حكاية بعينها في طبعة بولاق ويقارنها برواياتها في الكتاب المحقق لمحسن مهدي يجد نفسه أمام روايتين مختلفتين كثيراً، ويحس إلى أي حد تم التلاعب في النص الأصلي للحكاية. ولا يقتصر الاختلاف على السرد الحكائي فحسب، بل يتعداه إلى الشعركذلك. فالنسخة المنقحة حافظت على طبيعة السرد الحكائي، وأصبح، كما لو كان يحكي لتوه، نصاً طازجاً، من حيث اهتمامه بالتفاصيل والانفعالات بحيث تجد كل شخصية الفرصة للمشاركة في مشهد الحكي عن قرب، والدخول في علاقات مع الشخصيات الأخرى، وكأنها بذلك تؤكد الفرق بين أن يأخذ الراوي بيد المتلقي ويريه كل الناس وكل الأشياء، وأن يحكي له ما هو غائب عنه حكياً مبتسراً. وقد ترتب على هذا أن النسخة المنقحة تستخدم اللغة في مستويات مختلفة؛ فهي تارة تميل إلى لغة الحكي الشفاهي كما كان يحكى بها، وتارة تنحو إلى الفصحى، هذا فضلاً عن استخدام مفردات خاصة بعصرها. أما الشعر فيحتفظ، كما يبدو للقارئ المتمرس في قراءة ألف ليلة وليلة بمستوى جمالي ورونق، يفوق الشعر في ط بولاق. وكثيراً ما يختلف الشعر في الطبعتين، وكثيراً ما تلغيه ط بولاق وكل هذا يفتح المجال، بدون شك، لأبحاث علمية تختص بتطور لغة السرد القصصي عبر العصور وهو موضوع يحتاج إلى جهد الدارسين في اللغة والأدب، والوسيلة الوحيدة للتوسع والتعمق في هذه الأبحاث هي دراسة النصوص في مسارها التاريخي.

ويمكننا أن نستشهد في مجال المقارنة بين النسختين: النسخة المنقحة، ونسخة ط بولاق، بنص قصير لنرى إلى أي حد يصل الاختلاف بين الروايتين، إذ كان النساخ يتصورون أنهم مكلفون بتقديم محتوى الحكاية، لا فنها، وذلك وفقاً لترتيب أحداثها، وهو أمر يمكن أن يخضع كذلك لذوق الناسخ ورغبته.

أما نص ط بولاق، فهو مطلع حكاية التاجر مع العفريت، وهي أولى ليالي النص لشهرزاد للملك: شهريار، بعد أن وافق أبوها على تحقيق رغبتها في أن تتزوج بالملك وتحوض معركة التحدي معه بعد سماعها تلك الافتتاحية التي قرر الملك شهريار في نهايتها أن يتزوج كل ليلة امرأة ويقتلها في اليوم التالي، تقول الحكاية: «بلغني أيها الملك السعيد أنه كان تاجر من التجار، كثير المال والمعاملات في البلاد، قد ركب يوماً وخرج يطالب في بعض البلاد، فاشتد عليه الحر، فجلس تحت شجرة، وحط يده في خرجه، وأكل كسرة كانت معه وتمرة. فلما فرغ من أكل التمرة، رمى النواة، وإذا هو بعفريت طويل القامة وبيده سيف، فدنا من ذلك التاجر، وقال له: قم حتى أقتلك مثل ما قتلت ولدي، فقال له التاجر: كيف قتلت ولدك؟ قال له: لما أكلت الثمرة ورميت نواتها، جاءت النواة في صدر ولدي، فقضت عليه ومات من ساعته. قال التاجر للعفريت: اعلم أيها العفريت، أني على دين، ولي مال كثير وأولاد زوجة، وعندي رهون، فدعني أذهب إلى بيتي وأعطي كل ذي حق حقه ثم أعود إليك ولك عليّ عهد وميثاق أني أعود إليك فتفعل بي ما تريد، والله على ما أقول وكيل. فاستوثق منه الجني وأطلقه، فرجع إلى بلده وقضى جميع تعلقاته وأوصل الحقوق إلى أهلها وأعلم زوجته وأولاده بما جرى له فبكوا وكذلك جميع أهله ونساءه وأولاده، وأوصى وقعد عندهم إلى تمام السنة ثم توجه وأخذ كفنه تحت إبطه وودع أهله وجيرانه وجميع أهله، وخرج رغماً عن أنفه، وأقيم عليه العياط والصراخ، فمشى إلى أن وصل إلى ذلك البستان، وكان ذلك اليوم أول السنة الجديدة. فبينما هو جالس يبكي على ما يحصل له، إذ بشيخ كبير قد أقبل عليه...» أما النص في النسخة المحققة فيرد على النحو التالي: «زعموا أيها الملك السعيد وصاحب الرأي الرشيد، أن بعض التجار كان موسر الحال، كثير المال صاحب نوال وعبيد وغلمان، وله عدة نساء وعدة أولاد، وله قراض وديون في سائر البلاد، فخرج يوماً يريد

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 16

السفر إلى بعض البلاد، فركب دابة وعمل تحته خرج به قريصات وتمر زوادة له، وسافر أياماً وليلال، فكتب الله له السلامة حتى وصل إلى البلاد، وقضى شغله منها أيها الملك السعيد، وجعل مسافراً إلى بلده وأهله. فسافر ثلاثة أيام. وفي اليوم الرابع حمى عليه الحر، وأوهج البر ورأى قدامه بستاناً فقصد إليه ليستظل تحته. فأتى إلى أصل شجرة جوز عندها عين ماء تجري، فجلس على العين وربط دابته وحط خرجه وأخرج بعض تلك القرص الزوادة وقليلاً من التمر وصار يأكل تمراً ويرمي النوى يميناً وشمالاً حتى اكتفى. ثم قام وتوضأ وصلى. فلما سلّم لم يشعر إلا وجني شيخ رجليه في التراب ورأسه في السحاب وفي يده سيف مشهور، فأتى حتى وقف قدامه وقال: قم حتى أقتلك بهذا السيف كما قتلت ولدي، وصرخ عليه. فلما سمع التاجر كلام الجني ورآه، هابه وداخله الرعب منه. فقال يا سيدي: وبأي ذنب تقتلني؟ قال: أقتلك كونك قتلت ولدي. قال له: ومن قتل ولدك؟ قال الجني: أنت قتلت ولدي. فقال له التاجر: بالله أنا ما قتلت ولدك، متى وكيف يكون؟ فقال الجني: أليس أنت جلست وأخرجت من جرابك تمراً وصرت تأكل التمر وترمي النوى يميناً وشمالاً؟ قال التاجر: نعم أنا فعلت ذلك. فقال الجني: أنت قتلت ولدي، وذاك أنك لما صرت ترمي النوى يميناً وشمالاً كان ولدي يمشي فجاءت نواية فيه فقتلته، وأنا لا بد لي من قتلك. وقال التاجر: لا تفعل يا مولاي. فقال لا بد من قتلك كما قتلته، أليس القتل بالقتل. فقال التاجر: إنا لله وإنا إليه راجعون. لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، إن كنت قتلته فما قتلته إلا خطأ مني، فاشتهي أن تعفو عني. فقال الجني: والله لا بد من قتلك كما قتلت ولدي. ثم إنه جذبه وبطحه على الأرض ورفع السيف ليضربه فبكى، وندب أهله وزوجته وأولاده، ورفع السيف ليضربه، فبكى التاجر حتى بل ثيابه، وقال: لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم وأنشد يقول الشعر:

قل للذي بصروف الدهر عيّرنا
هل عاند الدهر إلا من له خطر
أما ترى الريح إذ هبت عواصفه
فليس يقصف إلا عالي الشجر
وكم على الأرض من خضر ويابسة
وليس يرجم إلا من بها ثمر
وفي السماء نجوم لا عداد لها
وليس يكسف إلا الشمس والقمر
أحسنت ظنك بالأيام إذ حسنت
ولم تخف غب ما يأتي به القدر
وسالمتك الليالي فاغتررت بها
وعند صفو الليالي يحدث الكدر

فقال الجني: لما فرغ التاجر من بكائه وشعره: والله لا بد من قتلك ولو بكيت دماً، كما قتلت ولد فقال التاجر: ولا بد لك؟ فقال الجني: لا بد لي، ثم شال السيف ليضربه، ثم أدرك شهرزاد الصبح فسكتت عن الحديث.

والفرق بين تناول النصين للأحداث الأساسية الأولى للحكاية الواحدة ولا تخفى حتى عن القارئ العادي؛ فهو لا بد أن يلحظ لأول وهلة أن النص الأول سرد الأحداث بعينها التي سردها النص الثاني على نحو متتال، فيما يقرب من عشرة أسطر، في حين أطال النص الثاني في سرد الأحداث قرابة ضعف هذه الأسطر أو أكثر، هذا فضلاً عن الإضافة الشعرية التي لم يفسح لها المجال في النص الأول كلية. بل إننا توقفنا في النص الثاني، حتى لا نطيل على القارئ، عند الحدث الذي لم يسمح فيه الجني للتاجر لأن يرحل إلى بلده بعد أن يأخذ منه ميثاق العودة، في حين أننا امتددنا بالنص الأول إلى حدث عودة التاجر من بلده وجلوسه في البستان في انتظار مقابلة الجني، وكل هذا تم في بضعة أسطر قليلة.

فإذا أضفنا إلى هذا التباين في القدرة السردية في النصين عنصر التفاوت في الاستخدام اللغوي، بحيث يبدو النص الأول متعجلاً وبعيداً عن لغة الحكي الشفاهية التي تختار من الألفاظ والعبارات ما يكشف عن الرصيد الثري للغة، عندما تنطلق من قيود الانضباط للغة الفردية إلى التعبير عن الروح الجمعي

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 17

وحضارة الجماعة، فإننا ندرك إلى أي حد يمكن أن يفتح لنا النص المحقق آفاقاً جديدة في البحث، بقدر ما يمتعنا بتفصيلات الأحداث وإطالة لغة الحوار بين الشخصيات المتصارعة حتى كأننا نشهد أحداثهم ونستمع إلى حواراتهم الصاخبة. وفرق كبير بين أن أرى التاجر بعد عدة السفر من زاد وقريصات وتمر، ويعد دابته ويعلق الخرج بأسفلها، ثم أراه وهو يمتطي دابته ويسافر وحده عدة أيام، ثم يشتد عليه الحر وهو عائد فيترك دابته ليستريح في ظل شجرة جوز بجانبها نبع ماء. ثم أراه وهو يسحب من الخرج بعضاً من الزاد ومن بينه التمر الذي أخذ يقذف بنواه يميناً وشمالاً، ثم يقف وينظف ملابسه ويتوضأ ويصلي، ولا يظهر له الجني إلا بعد السلام الختامي في الصلاة – فرق بين أن يبسط الراوي في هذه الطقوس القديمة للرحلة على ظهر الدابة، وبين أن يوجز كل هذه التفاصيل في عبارة تقريرية تقول: ركب يوماً وخرج يطالب في بعض البلاد.

وفرق بين أن يقول الراوي: رأى عفريتاً طويل القامة وبيده سيف، وأن يقول رأى جنياً شيخاً، رجلاه في التراب ورأسه في السحاب وفي يده سيف. فالعفريت بدا له لأول وهلة كأنه شيخ مسن، إذ لم يكن يتوقع قط رؤية جني ولكن طول العفريت الممتد بين الأرض والسماء قلب الصورة فإذا به يراه على حقيقته جنياً فحسب ممسكاً بسيف. وكل هذا يعد من وسائل متعة القص الشفاهي، وهي متعة استطاعت النسخ الخطية الأولى لألف ليلة وليلة أن تحافظ لنا عليها. ولا أقل من أن تكون لدينا نسخة منقحة من هذه النسخ الأصيلة التي توصل لنا هذه المتعة.

ثم نأتي إلى الترجمة الحديثة التي صدرت قريباً باللغة الألمانية لطبعة محسن مهدي المنقحة، وقامت بها الباحثة الألمانية التي ينبئ نشاطها المبكر في مجال الاستشراق بتألق مبهر وبخاصة في مجال الأدب الشعبي العربي. وهي تعد نفسها، على كل حال، لأن تكون خليفة أنا ماريا شيمل : إنها الباحثة الرائدة د. كلاوديا أوت التي لم يتجاوز عمرها السابعة والثلاثين عاماً.

وقد حصلت كلادوديا على درجتها العلمية في الدكتوراة من جامعة برلين في روايات سيرة الأميرة ذات الهمة تحت عنوان «فن الرواية والقص». وإلى جانب اهتمامها بالموروث القصصي العربي، اهتمت بالموسيقى العربية، وتخصصت في العزف على الناي واشتركت مع عازفين مصريين في إعداد برنامج «الأداء الموسيقي للغة». وقد طبقت هذا الأداء في ترجمتها للشعر في ألف ليلة وليلة بعد أن ألزمت نفسها بلزوم ما لا يلزم وهو ترجمة الشعر العربي في ألف ليلة وليلة إلى الشعر الألماني محتفظاً بالبحور العربية.

وأول سؤال أثارته الباحثة في ملحق التر جمة هو: ما الضرورة لوجود ترجمة جديدة لألف ليلة وليلة بخاصة وأن هناك عدة ترجمات بعدة لغات أوربية لألف ليلة وليلة.

وقد أجابت الباحثة عن هذا السؤال بإجابات عدة، وكل إجابة تزيد من قيمة هذه الترجمة بصفة خاص وهي تتلخص فيما يلي.

أولاً: إن القارئ باللغة الألمانية لا علم له بهذا النص الجديد المحقق لألف ليلة وليلة، ومن حقه أن يحاط علماً به.

ثانياً: إن النص الذي حققه محسن مهدي يعد اليوم أحدث مطبوع لأقدم مخطوط لكتاب ألف ليلة وليلة الذي يعشقه الغربيون ويرحبون بكل ما يظهر في شأنه من جديد.

ثالثاً: إذا كان جالاند الباحث الفرنسي هو أول من قوم ألف ليلة مترجمة للقارئ الغربي، فإن المخطوط الذي عثر عليه وقدمه مطبوعاً، عرف باسمه وما زال يعرف باسمه حتى اليوم، وهو مودع في المكتبة الوطنية بباريس منذ عام ١٧٠١، أما تاريخ نسخه فيرجع إلى ١٤٥٠م. وهذا المخطوط توقف عند منتصف حكاية قمر الزمان، وهي إحدى الحكايات الطويلة في ألف ليلة وليلة. وقد تمكن محسن مهدي من تقديم طبعة منقحة

مستعيناً بمخطوط جالاند بطبيعة الحال، واستكمل فيها حكاية قمر الزمان، وهو بهذا يستكمل النقص في طبعة جالاند، هذا فضلاً عن تقديم طبعة منقحة.

رابعاً: إنه بعد مرور قرون ثلاثة على وجه التحديد على ظهور الترجمة الفرنسية (ظهرت ٤-١٧) التي فاجأت العالم الغربي بأسره، تقدم للعالم الغربي نفسه ترجمة محسن مهدي باللغة الألمانية قبل أية ترجمة أوربية أخرى لها. وإذا كانت طبعة جالاند انطلقت منها أبحاث لا تعد ولا تحصى، فهل يمكن أن نتوقع نشاط الأبحاث مرة أخرى بظهور الترجمة الجديدة لطبعة محسن مهدي المنقحة؟

خامساً: وهو سبب تعتز به المترجمة، قبل غيرها، وهي ترى أنه مغنم للقارئ باللغة الألمانية، وهو حرصها على أن يكون للشعر دور حيّ في هذه الترجمة، لأن الشعر، من وجهة نظرها، يعد بمثابة النبض من القلب في ألف ليلة وليلة، وقد حرصت على أن تحتفظ في اللغة الألمانية، ببحوره وسجعه، وهو أمر مثير حقاً، ويشير إلى كفاءة نادرة في الترجمة نثراً وشعراً.

وهي إلى جانب هذا، حافظت على الخاصية الأسلوبية لألف ليلة وليلة، وهو السجع الذي يحدث في رواياتها أو قراءتها إيقاعاً يعد من أخص الخصائص الأسلوبية لألف ليلة وليلة.

والحق أن كلاديا أوت أرادت أن تقدم للقارئ الألماني تحفة فنية تقف على قدم المساواة مع تحفة ألف ليلة وليلة العربية، وتجعله يتخيل، كما يتخيل القارئ العربي تماماً إنه يستمع إلى صوت شهرزاد عبر سنين طويلة تركت بصماتها قوية وعفية في نص كتاب ألف ليلة و ليلة.■

المراجع

١- كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى.
حققه وقدم له محسن مهدي، شركة أ.ي. بريل للنشر. ليدن ١٩٨٤، ص٢٣

٢- نفسه ص٢٢.

٣- أنظر نفسه من ص ٢١-٢٤.

٤- نفسه ص ٢٨ .

٥-
Tausendundeine Nacht:
Nach der altesten arabischen Handschrift
in der Ausgabe von Muhsin Mahdi
Erstmals ins deutsche ubertragen
von Claadia Ott
Verlaq C.H. Beck. 2004

ابن خلدون
بين الإبداع الفلسفي والتأسيس الاجتماعي

بركات محمد مراد *

«سبق ابن خلدون عصره بكثير· فلم يصمم ولم ينجز واحد من أسلافه ومن معاصريه آثاراً ذات أهمية مماثلة».

(ف. مونتاي V.Monteil)

أولا: النشأة والتحصيل العلمي (٧٣٢ـ ٧٥١هـ):

هو عبد الرحمن أبو زيد ولى الدين ابن خلدون، اسمه عبد الرحمن؛ وكنيته أبو زيد؛ ولقبه ولى الدين؛ وشهرته ابن خلدون(١) ـ على ما يذكر المقريزي ـ حين عهد إليه السلطان برقوق، من سلاطين المماليك في مصر، بقضاء المالكية وخلع عليه. وقد اشتهرت أسرته في المغرب باسم «بني خلدون»، وكثيرا ما يضاف إلى اسمه صفة «المالكي» نسبة إلى مذهبه الفقهي، وهو مذهب الإمام مالك بن أنس، وخاصة بعد أن تولى قاضي قضاة المالكية في مصر عام ٧٨٦هـ، ويحرص ابن خلدون في معظم كتبه على إضافة صفة «الحضرمي» نسبة إلى أصله الحضرمي، لأن أسرته ترجع إلى أصل يماني حضرمي· وقد دخل من أفراد الأسرة الأندلس مع الغزاة الفاتحين من العرب ـ حسب رواية ابن حزم(٢) ـ جده «خالد ابن عثمان»، فانشعب منه فرع كبير كان لكثير من أفراده في التاريخ الإسلامي في الأندلس والمغرب من الناحيتين السياسية والعلمية شأن خطير·

ولد ابن خلدون بتونس في غرة رمضان عام ٧٣٢هـ/ ١٣٣٢م، ولا يزال أهل تونس يعرفون الدار التى ولد فيها، وهي دار تقع في أحد الشوارع الرئيسية من المدينة القديمة· ولما بلغ سن التعلم بدأ يحفظ القرآن الكريم وتجويده حسب المنهج الذي كان متبعا في كثير من البلاد الإسلامية. وكان أبوه معلمه الأول· وكانت تونس حينئذ مركز العلماء والأدباء في بلاد المغرب ومنزل رهط من علماء الأندلس الذين رحلوا بعد أن شتتتهم الحوادث· فكان من هؤلاء وأولئك أساتذة ابن خلدون ومعلموه مع والده ومن بعده، قرأ عليهم القرآن وجوده بالقراءات السبع وبقراءة يعقوب، ودرس عليهم العلوم الشرعية من تفسير وحديث وفقه على المذهب المالكي الذي كان ولا يزال المذهب السائد في المغرب، وأصول وتوحيد، ودرس عليهم العلوم اللسانية من لغة ونحو وصرف وبلاغة وأدب؛ ثم درس المنطق والفلسفة والعلوم الطبيعية والرياضة·

وحظي ابن خلدون في جميع دراساته بإعجاب أساتذته؛ ونال إجازاتهم · وقد عنى ابن خلدون بذكر أسماء معلميه وأساتذته في مختلف هذه البحوث وترجم لهم ووصف مناقبهم ومكانتهم في علومهم ومؤلفاتهم· ومن أظهر من عنى بذكرهم من أساتذته: محمد بن سعد بن بُرال الأنصاري، ومحمد بن العربي

* أكاديمي مصري، جامعة عين شمس.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 20

الحصايري، ومحمد بن الشواش، وأحمد بن القصار، ومحمد بن بحر الزواوي، وآخرون كثيرون. ويظهر من حديثه أن اثنين من أساتذته كان لهما أكبر تأثير في ثقافته الشرعية واللغوية والحكمية: أحدهما محمد بن عبد المهيمن بن عبد المهيمن الحضرمي أمام المحدثين والنحاة بالمغرب وقد أخذ عنه الحديث ومصطلح الحديث والسيرة وعلوم اللغة، والآخر أبو عبد الله محمد بن إبراهيم الآيلي شيخ «العلوم العقلية» و«العلوم الحكمية» وقد أخذ عنه الأصلين والمنطق وسائر الفنون الحكمية والتعليمية، ولعظم مكانتهما في نفسه يعنى في كتابه «التعريف» بالترجمة لكل منهما ترجمة مفصلة(٣).

كما عني ابن خلدون بذكر أهم الكتب التى درسها عليهم: مثل اللامية في القراءات والرائية في رسم المصحف للشاطبي والتسهيل في النحو لابن مالك، والأغاني للأصفهاني، والمعلقات، وكتاب الحماسة للأعلم، وطائفة من شعر أبي تمام والمتنبي، ومعظم كتب الحديث وخاصة صحيح مسلم وموطأ مالك، والتقصي لأحاديث الموطأ، لابن عبد البر، وعلوم الحديث لابن الصلاح، والتهذيب للبرادي، ومختصر المدونة لسحنون في الفقه المالكي، ومختصر ابن الحاجب في الفقه والأصول، والسير لابن اسحق.

ولما بلغ ابن خلدون الثامنة عشرة من عمره حدث حادثان خطيران عاقاه عن متابعة دراسته وكان لهما تأثير بليغ في مجرى حياته. أما أحدهما فحادث الطاعون الذي انتشر عام ٧٤٩هـ في معظم أنحاء العالم شرقية وغربية، فطاف بالبلاد الإسلامية من سمرقند إلى المغرب، وعصف كذلك بمعظم البلاد الأوربية والأندلس. وقد وصفه ابن خاتمة الأندلسي في رسالة له، فذكر أنه أتى على معظم مدن الأندلس، وأنه أهلك في يوم واحد بتونس ألف ومائت نسمة. ويسميه ابن خلدون «الطاعون الجارف» ويصفه بأنه كان نكبة كبيرة «طوت البساط بما فيه» وكان من كوارثه في حياة ابن خلدون أنه أهلك أبويه وجميع من كان يأخذ عنهم العلم من شيوخه(٤).

أما الحادث الآخر فهو هجرة معظم العلماء والأدباء الذين أفلتوا من هذا الوباء الجارف من تونس إلى المغرب الأقصى عام ٧٥٠هـ مع سلطانه أبي الحسن صاحب دولة بني مرين . وقد استوحش ابن خلدون لهذين الحادثين أيما استيحاش وتعذر عليه من بعدهما متابعة الدراسة لانقباضه وضيق صدره من جهة، ولهلاك العلماء وهجرة من بقي منهم من جهة أخرى، لذلك أخذ يتطلع إلى تولى الوظائف العامة والسير في الطريق نفسه الذي سار فيه جداه الأول والثاني وكثير من قدامى أسرته.

مراحل حياته الاجتماعية والعلمية:

أ. مرحلة الوظائف الديوانية والسياسية(٧٥١ ـ ٧٧٦هـ)

كانت دولة الموحدين منذ أوائل القرن السابع الهجري قد انهارت دعائمها، وقامت على انقاضها دويلات عديدة من أشهرها ثلاث دول: أحدها دولة بني حفص بافريقيا وهي التى ولى فيها الجد الثاني لابن خلدون أمر تونس، والجد الأول أمر بجاية. وثانيتهما: بني عبد الواد في المغرب الأوسط الذي كانت قاعدته «تلمسان». وثالثتهما: دولة بني مرين في المغرب الأقصى الذي كانت قاعدته «فاس».

وكانت دولة بني مرين أقوى هذه الدول جميعا، وفي عهد «ابن تافراكين» تولى ابن خلدون عام ٧٥١ هـ/١٣٥٠م وظيفة «كتابة العلامة» وهي الديباجة التى توضع في الرسائل السلطانية، ويظهر أنها كانت تحتاج إلى شيء من الإنشاء والبلاغة، فكانت أول وظيفة تولاها من وظائف الدولة. ثم حين كان بالمغرب عينه السلطان «أبي عنان» عضوا في مجلسه العلمي بفاس، ثم ما زال السلطان يدنيه إليه ويرفع من مكانته حتى عينه في العام التالي ضمن كتابه وموقعيه(٥).

وقد أتيح لابن خلدون وهو بفاس أن يعاود الدرس والقراءة على العلماء والأدباء الذين كانوا قد نزحوا إليها من الأندلس ومن تونس وغيرها من بلاد المغرب، ويختلف إلى مكتبات فاس التى كانت من أغنى

المكتبات الإسلامية، فارتقت بذلك معارفه، واتسع إطلاعه، وجمع بين رغبته القديمة في متابعة العلم واتجاهه الجديد في الضرب في غمار السياسة والأخذ بنصيب من وظائف الدولة.

هذا ولم تكن الوظيفة التى تولاها ابن خلدون لترضي مطامحه الكبيرة - على حد قوله - في درجة المناصب التى شغلها أسلافه، بل كانت دونها خطرا ومقاما، ولم يتورع من إشباع طموحه السياسي بخوض غمار الدسائس السياسية ليحقق عن طريقها مطامحه وآماله، فتآمر على «ابن عنان» الذي كشف مؤامراته مع أمير مخلوع وسجنه زهاء عامين ثم أفرج عنه مع آخرين، ورد إليه سابق وظائفه بعد موت ابن عنان، ثم تقلب في كثير من الوظائف الديوانية بعد كثير من المؤامرات والدسائس، حتى وصل إلى كتابه السر والإنشاء والمراسيم للسلطان أبي سالم زهاء عامين، ثم ولاه «خطة المظالم» فأدها بعدالة وكفاية.

ثم تولى ابن خلدون حجابة أمير بجاية عام ٧٦٦هـ وكان منصب الحجابة هو أعلى منصب في الدولة على الرغم من أنه كان يقوم بتدريس العلم أثناء النهار بجامع القصبة(٦). وهكذا جمع في هذه الفترة بين أرقى مناصب الدولة وأرقى مناصب العلم، ومضي يدبر الأمور بعزم، ويعالج الفتن القائمة، ويتجول بين القبائل البدوية يجبى منها الضرائب بدهائه وصرامته، ثم تقلب في كثير من المناصب الأخرى وتحرك ما بين بسكرة وفاس وتلمسان، بتأثير الانقلابات السياسية الكثيرة والحروب الطاحنة التى جرت بين مختلف دويلات المغرب والأندلس.

لقد عاش ابن خلدون في عالم متقلب الأوضاع في جميع الميادين . فكان العصر آنذاك، عصرا أصبحت فيه الحضارة العربية الإسلامية - التى سمحت لأوربا بالنهضة - عاجزة عن أن تخطو خطوة واحدة إلى الأمام، بل إنها أخذت تتقهقر تقهقرا ذريعا. فبينما بدأ العالم المسيحي يخرج قليلا من الظلمات التى كان يتخبط فيها، كانت أزمة العالم العربي والإسلامي بلغت أوجها، وهكذا، أصبح هذا العالم العربي والإسلامي مسرحا للانحلال والتجزئة والتفكك وعدم الاستقرار، والمؤامرات ولم يكن هذا الوضع المتوتر سائدا في شمال أفريقيا فحسب، بل كان يسود العالم العربي كله

ب . مرحلة التفرغ للتأليف (٧٧٦ـ ٧٨٤هـ):

بعد أن أقصى ابن خلدون عن الأندلس، لتغير الدول وكثرة الفتن والدسائس، ركب البحر إلى المغرب ونزل بتلمسان، حيث كان أخوه يحيى قد عاد إلى خدمة أميرها «أبي حمّو» وبعد وساطات كثيرة عفى عنه هذا الأخير، وأذن في قدومه إلى تلمسان، وعلى الرغم من أن المير كلفه بمهمة سياسية، تظاهر ابن خلدون بقبولها، ولكنه عقد العزم أن يترك شئون السياسة وينقطع للقراءة والتأليف، فاعتذر للأمير، ونزل بمنداس غرب مدينة تيارت، في قلعة ابن سلامة من بلاد بني توجين(٧). حيث قضى ابن خلدون مع أهله في ذلك المقر المنعزل زهاء أربعة أعوام، نعم في أثنائها والاستقرار والهدوء وتفرغ للدراسة والتأليف، فأخذ يدون مؤلفه التاريخي الشهير «كتاب العبر» وقدم لهذا المؤلف ببحث هام وعام في شئون الاجتماع الإنساني وقوانينه، وهو البحث الذي اشتهر فيما بعد باسم «مقدمة ابن خلدون».

وكان ابن خلدون حينئذ في نحو الخامسة والأربعين من عمره، وقد نضجت معارفه، واتسعت دائرة اطلاعه، وارتقى تفكيره، وأفاد أيما فائدة من تجاربه ومشاهداته في شئون الاجتماع الإنساني على العموم، وخاصة لأنه قضى نحو ربع قرن في غمار السياسة، متقلبا في خدمة القصور والدول المغربية والأندلسية، يدرس أمورها ويستقصي سيرها وأخبارها، ويتغلغل بين القبائل يتأمل طبائعها وأحوالها وتقاليدها.

وكان ذهنه المتوقد وتفكيره الخصب، وملاحظاته السديدة، كان كل ذلك يحمل على التعمق في تأمل هذه الظاهرات، ورد الأمور المتشابهة منها بعضها إلي بعض، والبحث عن أسبابها، والتمييز بين ما ينجم عنها عرضا وما يترتب عليها عن طريق اللزوم، وردها إلي قوانينها العامة . فجاءت مقدمته هذه فتحا كبيرا

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 22

في عالم البحوث الاجتماعية. وقد انتهي من كتابة مقدمته في منتصف عام ٧٧٩هـ واستغرق في كتابتها خمسة أشهر فقط حسب ما يذكره هو في خاتمة مقدمته.

ويبدي ابن خلدون دهشته وإعجابه بما وفق إليه في هذا الأمد القصير، إذ يقول: «فأقمت بها - يقصد قلعة سلامة - أربعة أعوام متخليا عن الشواغل كلها، وشرعت أؤلف هذا الكتاب وأنا مقيم بها، وأكملت المقدمة منه على ذلك النحو الغريب، الذي اهتديت إليه في تلك الخلوة، فسالت منها شآبيب الكلام والمعاني على الفكر حتى تمخضت زبدتها، وتألقت نتائجها»(٨).

ويبدو أن نظره الفاحص الناقد كان يعمل بنشاط خلال هذه الحياة المضطربة بحوادثها، وأن ذهنه الباحث الألمعي كان لا يفتأ يختزن المعلومات، وأن عقله الباطن كان لا ينفك يرتب الحقائق ويوازن بينها ويستخلص النتائج، وأن كل ذلك كان يجري في صورة لا شعورية، وأنه عندما تهيأ له شيء من هدوء البال واستقرار الحياة تفاعلت تلك الملاحظات المختزنة وبدت النتائج التى انتهت إليها العلميات العقلية اللاشعورية، فأشرقت من خلال ذلك بحوث المقدمة اشراقا، وتدفقت الآراء والأفكار تدفقا في صورة دعت إلى دهشته هو نفسه، وكان قصده في المبدأ فيما يتعلق ببحوث التاريخ أن تقتصر على تاريخ المغرب(٩)، ولكنه عاد فوسع نطاقه، وجعله تاريخا عاما لجميع الأمم الشهيرة المعروفة في عصره، وأشار إلي ذلك في فاتحة كتابه(١٠).

وقد شرع ابن خلدون يؤلف كتاب يالعبر» في أواخر عام ٧٧٦هـ وانتهى من تأليفه في أواخر عام ٧٨٠هـ . والملاحظ أنه قد شرع في تأليف المقدمة بعد فراغه من تأليف الأقسام التاريخية من كتابه «العج». وقد رحل ابن خلدون إلى تونس مسقط رأسه بعد ذلك في أواخر عام ٧٨٠هـ بعد أن قصد حاكمها السلطان أبي العباس الذي أحسن استقباله. واستقر ابن خلدون بتونس بعد أن استقدم أسرته، وظل عاكفا على البحث والتدريس لطلبة العلم، حتى أتم مؤلفه التاريخي الضخم ونقحه وأهداه إلى السلطان أبي العباس عام ٧٨٤هـ، فتقبلها السلطان بقبول حسن (١١). ثم غادر ابن خلدون تونس إلى مصر عام ٧٨٤هـ/ ١٣٨٢م حيث ودع المغرب ولم يعد إليه بعد ذلك.

ج . مرحلة وظائف التدريس والقضاء في مصر:

وصل ابن خلدون إلى ثغر الإسكندرية في يوم عيد الفطر عام ٧٨٤هـ/١٣٨٢م وكان السبب الذي أظهره لقدمه إلى مصر أن ينتظم في ركب الحجيج، ولكن السبب الحقيقي الذي أخفاه كان الفرار من اضطراب السياسة في المغرب، وبعد أن أقام شهرا بالإسكندرية انتقل إلى القاهرة التى أعجب بها بشدة، حيث كانت حينئذ موئل التفكير الإسلامي في المشرق والمغرب، وكان لسلاطينها المماليك شهرة واسعة في حماية العلوم والفنون في المدراس العديدة التى أنشأوها، وفي الجامع الأزهر الذي أنشئ من قبلهم في عهد الفاطميين، فلا جرم أن يراود ابن خلدون الأمل في أن ينال في هذه الزيارة من الرعاية والمكانة ما تستأهله كفايته ومنزلته العظيمة بين علماء عصره؛ وخاصة أن صيته كان قد سبقه إلى القاهرة، وأن المجتمع المصري كان يعرف الكثير عن شخصيته وسيرته وعن بحوثه الاجتماعية والتاريخية، ولا سيما مقدمته الشهيرة التى أعجبت دوائر العلم والفكر والأدب في القاهرة بطرافتها وجدتها وروعة مباحثها وما تنطوي عليه من ابتكار في شئون الاجتماع.

وكان ابن خلدون حينئذ في الثانية والخمسين من عمره؛ ولكنه كان لا يزال موفور النشاط والقوة متطلعا إلى مراتب العزة والنفوذ عن طريق كفايته العلمية، فلما وصل إلى القاهرة لقي من علمائها وخاصة أهلها أحسن استقبال وأروعه، وهوت إليه أفئدة كثير من الناس، والتف حوله عدد كبير من المثقفين ينهلون من علمه، ويفيدون من مؤلفاته ومناهجه في البحث، وكان الأزهر أكثر معاهد العلم في القاهرة استعدادا لمثل

هذه الدراسات العالية في هذا العهد.

فاتخذ ابن خلدون من أروقته مدرسة يلتقي فيه بتلاميذه ومريديه، وتصدر فيه حلقة للتدريس العام. ويظهر أنه كان يدرس الحديث والفقه المالكي ويشرح نظرياته الاجتماعية التى ضمنها المقدمة. وقد كانت هذه الدروس خير إعلان عن غزير علمه وواسع اطلاعه، وعظيم قدرته على الإبانة عن أفكاره والتأثير على سامعيه، فقد كان ابن خلدون، إلى جانب تمكنه من البحوث العلمية، محدثا بارعا، رائع المحاضرة يخلب ألباب سامعيه بمنطقه وبلاغة عباراته . وهذا ما يحدثنا به جماعة من أعلام التفكير والأدب المصريين الذين سمعوه أو درسوا عليه، ومنهم المؤرخ الكبير تقي الدين المقريزي والعلامة الحافظ ابن حجر العسقلاني، على الرغم من خصومة هذا الأخير له (١٢).

وكان ملك مصر في هذا العهد الظاهر برقوق، الذي حرص ابن خلدون على التقرب إليه، فأكرم وفادته وعنى بأمره «وأبر لقائه، وأنس غربته، ووفر عليه جرايته من صدقاته، شأنه مع أهل العلم»(١٣) ثم عينه في أوائل عام ٧٨٦هـ في منصب تدريس الفقه المالكي بمدرسة «القمحية»(١٤).

وفي سنة ٧٨٦هـ عينه السلطان قاضي قضاة المالكية، وخلع عليه لقب «ولي الدين» وكان منصب قاضي قضاة المالكية أحد مناصب أربعة بعدد المذاهب يسمى صاحب كل منها قاضي القضاة(١٥). وكان يسود القضاء في مصر حينئذ فساد واضطراب وميل إلى الهوى والأغراض، فلم يدخر ابن خلدون وسعا في إصلاح ما فسد، وتحقيق العدالة في أمثل وجوهها وأدق معانيها، كما يشهد بذلك المعاصرون له في مؤلفاتهم، مثل أبو المحاسن الذي وصف ولايته للقضاء فقال: «فباشره بحرمة وافرة، وعظمة زائدة، وحمدت سيرته، ودفع رسائل أكابر الدولة، وشفاعات الأعيان»(١٦).

وكانت صرامته هذه، وتوخيه العدالة في أدق معانيها، وحرصه على المساواة بين جميع الناس أمام القانون، وعزوفه عن طرائق الحيل والإلتواء والمحاباة، كان كل ذلك سببا في إثارة السخط عليه من كل ناحية، فسلقه كثير من الناس بألسنة حداد، وكثرت في حقه الوشايات لدى السلطان، هذا إلى أن ابن خلدون كان مغربيا، وكان منصب قاضي القضاة في مصر من أهم مناصب الدولة، ومطمح أنظار الفقهاء والعلماء المصريين، فكان من الطبيعي أن يثير حقدهم عليه وحسدهم أياه حظوته لدى السلطان وفوزه دونهم. وهو الأجنبي عن بلادهم. بهذا المنصب الجليل. لهذا الأسباب كلها مجتمعة أشتد السعي في حقه، والاغراء به، واتهامه بجهل الإجراءات القضائية، فانتهى الأمر بإعفائه من منصبه عام ٧٨٧هـ أي بعد عام واحد من ولايته له . وقد صاحب ذلك فقدانه لأسرته التى غرقت حين وصلت في سفينة إلى الإسكندرية، ففقد الأهل والولد، مما جعله يزهد في كل المناصب، ويعتزل متفرغا للعلم والعبادة والتدريس والتأليف. وقد تولى بعد ذلك عدة مناصب في التدريس والإشراف على المدارس الفقهية والصوفية الموجودة بالقاهرة (١٧)

وفي النصف الثاني من عام ٨٠١هـ عين مرة ثانية في منصب قاضي قضاة المالكية بعد أن ظل مقصيا عنه زهاء أربعة عشر عاما. وفي تلك السنة توفي الظاهر برقوق، وخلفه أبنه الناصر فرج، فأبقى لابن خلدون منصب القضاء. بيد أنه لم يلبث أن أستأذن السلطان في السفر إلى فلسطين لزيارة بين المقدس ومشاهدة آثار هذه البلاد، فأذن له، فسافر إليها، وزار جميع آثارها، التى سجلها في كتابه التعريف. وقد قابل «تيمور لنك» حين أتي إلى بلاد الشام، وقدم إليه بعض الهدايا، وأراده في معيته ولكنه استأذنه وعاد إلي مصر، وقد كتب فيما بعد إلى سلطان المغرب خطابا يقص عليه فيه قصته مع تيمورلنك (١٨).

وقد تولى ابن خلدون منصب القضاء أربع مرات في خمس سنين (٨٠٣-٨٠٨هـ) حيث كانت هناك منافسة شديدة بينه وبين خصومه على هذا المنصب الخطير في مصر، وظلت الحرب سجالا بينه وخصومه

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 24

حول هذا المنصب، وظل هذا المنصب دولة بينهما، يتولاه أحدهم إذا انتصروا عليه، حتى وفاته في السادس من رمضان عام ٨٠٨هـ /١٦مارس عام ١٤٠٦م حيث دفن بمقابر الصوفية خارج باب النصر على ما يذكر السخاوي والمقريزي.

وهناك مسألة جديرة بالاعتبار، لفهم حياة ابن خلدون والعصر الذي عاش فيه، وهو ذلك الصراع الشديد الواقع بين مختلف الدول والأقاليم الإسلامية والعربية، فقد كان عصر انحلال وفساد شديد، كان الأمراء والملوك يتحينون الفرص المواتية ليستولوا على الحكم. ومن أجل بلوغ هدفهم فإنهم لم يترددوا حتى في قتل آبائهم واشقائهم. وبما أن كل سلطان كان له حوالي عشرة أولاد فإنه يمكن لنا أن نتخيل كل التعقيدات التى من شأنها أن تبرز إلى الوجود، إذ أن هؤلاء الأبناء - كما يقول باحث معاصر (١٩) - ليسوا من أم واحدة . ووضعية كهذه، لم تخدم غالبا مصلحة الوزراء الذين كانوا يساهمون في تنظيم الدسائس والمؤامرات(٢٠).

ففي هذه البيئة المأسوية عاش بن خلدون، وإننا إذا ما آخذنا على «عدم وفائه» و«مكره» و«انتهازيته» نكون مخالفين للفطرة السليمة وللواقع الذي حاولنا أن نبرز خطوطه الرئيسة. وإنه يمكن لنا أن نؤكد كل التأكيد، ويتفق معنا الباحث عبد الغني مغربي في هذا، أن ابن خلدون اذا ما بدا لنا متقلبا تجاه السلاطين والأمراء المتعددين الذين خدمهم، فما ذلك إلا سعيا منه - ضمنا أو تصريحا - لاعادة بناء المغرب العربي الكبير الذي كان عزيزا عليه.

ومع ذلك كله، أفلم يمتدح، بحق أولئك الملوك الأقوياء الداعين إلى الوحدة ؟ فقراءة المقدمة قراءة جيدة ستؤدي، دون ريب بصاحبها إلى هذا الاستنتاج. ونجد فرانز روزنتال Franz Rosenthal الذي هو من بين المؤلفين القلائل الذين استطاعوا أن يفهموا ابن خلدون فهما جيدا، ينظر إليه نظرة موضوعية جعلته يؤكد أن ابن خلدون ظل طيلة حياته، «يحن إلى شمال إفريقية، مسقط رأسه حنينا صادقا عميقا». ونحن بطبيعة الحال نرى ما يراه فرانز روزنتال.

مصر وابن خلدون وتنقيح المؤلفات:

لم ينقطع ابن خلدون في أثناء إقامته الطويلة بمصر التى استغرقت زهاء أربع وعشرين سنة هجرية، من مراجعة مؤلفه الكبير ومقدمته. فأضاف - على ما يذكر الدكتور على عبد الواحد وافي (٢١) - إلى تاريخه «العبر» عدة فصول، ووسع بوجه خاص أبحاثه المتعلقة بتاريخ الدول الإسلامية في المشرق والأندلس والمغرب إلى أواخر القرن الثامن الهجري، أي إلى ما قبل وفاته بأمد قصير.

وأضاف كذلك بعض فصول وبعض فقرات إلى المقدمة نفسها، وحرر بعض فصولها تحريرا آخر جديدا. كما نقح كتابه «التعريف» الذي سماه أولا «التعريف بابن خلدون مؤلف هذا الكتاب» وذيل به كتابه «العبر» فأدخل عليه كثيرا من التعديلات والتنقيحات والزيادات في المراحل التى عرض لتاريخها في وضعه الأول، وأضاف إليه تاريخ المراحل الأخيرة من حياته، ووصل في رواية حوادثه إلى نهاية عام ٨٠٧هـ فعظم بذلك حجم الكتاب بما أضيف إليه من تنقيح وزيادات وأخبار جديدة، ودعا ذلك مؤلفه إلى أن يستبدل بعنوانه القديم عنوانا جديدا آخر يدل على سعة ما عرض له وشموله لجميع مراحل حياته، فسماه «التعريف بابن خلدون مؤلف الكتاب ورحلته شرقا وغربا».

وقد أرسل المؤلف نسخة (المقدمة والتاريخ والتعريف) إلى الملك الظاهر برقوق، كما أرسل نسخة أخرى منه إلى خزانة الكتب بجامع القرويين بفاس مهداة إلى السلطان أبي فارس عبد العزيز ابن أبي الحسن عام ٧٩٩هـ، وعن هذه النسخة التى عرفت بالفارسية (نسبة إلى السلطان فارس) نقلت في صورة مباشرة أو غير مباشرة جميع الطبعات المتداولة في العالم العربي لمقدمة ابن خلدون

ولا ننسى أن ابن خلدون قد صنف من قبل كتب مناسبات عددها خمسة وهي شرح قصيدة لابن الخطيب(٢٢) حول أصول الفقه، وشرح البردة

(القصيدة الدينية)، وملحقات في المنطق، وكتاب الأرثماطيقي، وشرح لباب المحصل لفخر الدين الرازي. وقد كتب أيضا ملخصات عديدة حول مؤلفات ابن رشد الفيلسوف(٢٣).

ومؤلفات شبابه هذه كلها قد حصرها ابن الخطيب في كتابه المتعلق بتاريخ غرناطة (الإحاطة في أخبار غرناطة) والذي انتهى من تأليفه عام ١٣٦٤هـ. وعلينا أن نضيف إلى هذا كله مؤلفا آخر حول علم الاجتماع الديني وهو «شفاء السائل في تهذيب المسائل»(٢٤) الذي اكتشفه محمد ابن تاويت الطنجي الاختصاصي في الدراسات حول ابن خلدون، ويجدر بنا أخيرا أن نضيف إلى هذه المؤلفات جميعها ترجمته الذاتية «التعريف بابن خلدون»(٢٥).

وهذا الكتاب الأخير يكشف براعة ابن خلدون في فن من فنون التاريخ وهو «الأوتو- بيوجرافيا» أي ترجمة المؤلف لنفسه، بل يعد ابن خلدون مجليا في هذا الفن من بين مؤرخي العرب الأدباءس ولسان الدين ابن الخطيب معاصر ابن خلدون وصديقه في كتابه «الاحاطة» والحافظ بن حجر والمسلمين بما كتبه عن تاريخ حياته في كتابه «التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرق» صحيح أنه قد سبقه في هذا الفن كثير من مؤرخي العرب وأدبائهم، كياقوت الحموي في كتابه «معجم معاصر ابن خلدون» في كتابه «رفع الإصر عن قضاة مصر»، ولكن هؤلاء وغيرهم تن تصدوا قبل ابن خلدون للترجمة عن أنفسهم قد قنعوا بتراجم موجزة.

أما ابن خلدون فهو أول من يكتب عن نفسه ترجمة رائعة مستفيضة يتحدث فيها عن تفاصيل ما جرى له، وما أحاط به من حوادث، من يوم نشأته إلى قبيل تاته، ويتحدث عن كل ذلك بدقة المؤرخ الأمين الحريص على الاستيعاب والشمول، فلا يغادر شيئا تا عمله أو حدث له إلا سجله، وهو في هذا يشبه فن «الاعترافات» كاعترافات الإمام الغزالي في كتابه «المنقذ من الضلال» واعترافات «جان جاك رسو» في كتابه «الاعترافات» Les Confessions

هذا، ولا يقتصر ابن خلدون في كتابه «التعريف» على تاريخ حياته(٢٦)، بل يذكر كذلك كثيرا مما يتصل بهذا التاريخ من حوادث ووثائق وخطب ورسائل وقصائد، ويصف أحوال كثير من المجتمعات والنظم التى كانت لها علاقة به، ويصور أحوال العصور التى أجتازها أحسن تصوير، ويترجم لمعظم من عرض لذكرهم في كتابه.

وفي كتابه طائفة كبيرة من الرسائل التى تلقاها من أصدقائه بنصوصها كاملة وكثير من أشعارهم وقصائدهم، ومن التقارير الرسمية والخطابات المتبادلة بين الملوك والسلاطين، وخطابات ابن خلدون نفسه وخطبه وبعض ما ألقاه من كلمات في افتتاحيات مجالس التدريس، وبعض دروسه نفسها، ورسائله وأشعاره. كما يشتمل على بحوث تاريخية قيمة لبعض الدول، وأوصاف دقيقة لأحوال بعض المجتمعات، وتصوير رائع لما يكتنفها من ظروف، كما يشتمل على تراجم دقيقة لكثير من رجالات السياسة والأدب والعلم في عصره وفي غير عصره. فهو يقدم مجموعة هامة من الوثائق في الأدب والتاريخ والاجتماع.

ابن خلدون والغرب:

ومن الجدير بالذكر أن مقدمة ابن خلدون قد ترجمت إلى عديد من اللغات: التركية، والفرنسية، والإنجليزية، والبرتغالية، وكثير من اللغات الأخرى. وتا لا شك فيه أن أروع ترجمة للمقدمة، هي تلك التى انجزها المستشرق «فرانز روزنتال» رئيس قسم اللغات السامية بجامعة بال Yale (الولايات المتحدة الأمريكية) والتى نشرت بنيويرك عام ١٩٥٨م وجاءت مرفوقة بمقدمة وبفهرسة وضعها والتر - ج - فيشال walt. j. Fische بجامعة كلفورنيا، وتأتي أهمية هذه الترجمة من اعتماد روزنتال على ثمانية عشر مخطوطة، إضافة إلى شروحه الدقيقة والعميقة المصاحبة للترجمة.

وعلى الرغم من عمق معارف ابن خلدون، وبراعته

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 26

في إبداع علم الاجتماع المتجلى في مقدمته، فقد ظل مغمورا في العالم العربي، من نهاية القرن الخامس عشر إلى أواخر القرن التاسع عشر، وظل طيلة هذه الفترة كلها منسيا، ويمكن تفسير ذلك بأن هذه القرون الأربعة تشكل «سبات» وجمود الثقافة والفكر العربيين، وكأن انهيار وتحنيط إنتاج العقل العربي، ناتجين، بنوع خاص، عن تهديم البنية الاقتصادية في المناطق المعنية بالأمر، وكان هذا التهديم البنيوي فوضويا وعميقا (٢٧)، ولقد أخر بادئ ذي بدء بالمغرب ثم بالمشرق بعده. وفوق ذلك كله، فإن العالم الأوربي هو الذي حل محل العالم العربي، وحدث ذلك خاصة بفضل تدخل بعض العوامل الموضوعية، والتاريخية التى تميز بها هذا العصر الذي دام أربعة قرون. فانتقل مشعل المعرفة والعلم، أعني مشعل الفكر، من أيدي العرب إلى أيدي الأوربيين.

والواقع أن أوربا لم تكتشف ابن خلدون إلا في القرن التاسع عشر، وذلك على النقيض، مما حدث مثلا بالنسبة لابن رشد أو ابن طفيل(١١٠٠-١١٨٥م)، إذ كان مؤلفاته كليهما تحلل وتشرح في معظم المؤسسات الأوربية للتعالم العالي، سيما في السربون، وذلك في القرون الوسطى، ويمكن تعليل الكثير من هذه الأمور حين ندرك أن العصر الذي عاش فيه ابن خلدون كان بالأخص عصرا يفتقر إلى العلاقات بين البلدان العربية والبلدان الأوربية. وهذه الأسباب تعود إلى ركود بل إلى تقهقر الإبداعية العربية، ومهما يكن من أمر فإن ابن خلدون قد أثر كثيرا في العلماء الأوربيين.

واعتبر ابن خلدون من اكتشاف أثره سلفا لطائفة من المفكرين الأوربيين كبودان Bodin وماكيافيللي Machiavel ، ومنتسيكيو Montesquieu وجيبون Gibbon وفيرغوسون Ferguson وكوندورسيه Condorcet وكونت Comte وتارد Tarde وهيغل Hegel وماركس Marx، البر وأكد بعض الذين شرحوا المقدمة أن ابن خلدون قد أثر في هؤلاء المفكرين (٢٨). وأكثر من هذا فكل المؤرخين الفرنسيين المتخصصين في تاريخ شمال إفريقية القروسطى قد انتهلوا الجزء الأساس من موادهم من آثار ابن خلدون.

ثانيا: الإبداع الفلسفي والأخلاقي:

«حين يظهر في العالم عبقري حقيقي، فإنه يمتاز بهذه العلامة: جميع الأغبياء يثورون عليه»

فريرون Freron

لكل فيلسوف وفي كل نزعة فلسفية لابد أن نعثر على علاقة تكاد تكون عضوية بين المعرفة والأخلاق، أو بين النظر والعمل، أو التصور والسلوك، بل إن العنصرين متكاملان لا ينفصل أحدهما عن الآخر لا عند فيلسوف في مذهبه، ولا عند الإنسان العادي في حياته. فعند الناس العاديين نجد العلاقة بين التصور والسلوك، وبين العقيدة الدينية وسلوك صاحبها في الحياة، ظاهرة قائمة باطراد عند أصحاب الديانات الوضعية أو أصحاب الديانات السماوية وعند الفيلسوف نجد هذا التلاحم نفسه واضحا، فتشبع الغزالي بالروح الدينية جعله يؤمن بأن الشرع هو مصدر المعرفة - وإن كان لا ينكر دور العقل - وهذا الإيمان جعله يكرس الحياة كلها للعمل من أجل الآخرة، وما العقل وما الدنيا إلا تابعان للآخرة والشرع.

وإيمان أفلاطون قديما بأن مصدر المعرفة هو «المثل الفكرية» التى كانت تعيش فيه النفس قبل اتصالها بالجسد، وما الواقع إلا ظل الأفكار الأزلية، هذا الإيمان استمد منه مفهومه للأخلاق أيضا، فهي مثل أزلية، وما الوقائع العملية الخلقية إلا أجزاء مشوهة للمثل الكاملة في الحق والخير والجمال والعدالة. وفي العصر الحديث نجد العلاقة نفسها بين المعرفة والأخلاق أو بين النظرية الابستمولوجية والقيم الأخلاقية، قائمة وطيدة على أشد ما يمكن أن تكون، ففي المدرسة الاجتماعية الفرنسية مثلا، نجد المجتمع هو منبع المعرفة وليس هو العقل . وأن اللغة

نفسها التى هي أداة المعرفة هي من خلق المجتمع، كذلك ترى هذه المدرسة أن الحياة الأخلاقية تبدأ حيث تبدأ الحياة الاجتماعية • وأن كل سلوك لا يهدف إلى خير المجتمع ولا يكون مصدره المجتمع لا يمكن أن يكون سلوكا أخلاقيا•

مصادر المعرفة عند ابن خلدون:

هي مصادر متعددة، وهي الحياة الروحية والعقلية، وهي الحس والمجتمع، او هي الواقع بأوسع معانيه، الواقع المادي والاجتماعي، والروحي والحسي والأخلاقي• فهي تشمل المحيط الطبيعي والاجتماعي، وتضم الأوضاع الاقتصادية والظروف السياسية، فضلا عن الحياة العقلية والمحيط الثقافي•

وقد قسم ابن خلدون المعرفة إلى قسمين رئيسين:

١. قسم المعرفة الميتافيزيقية وتشمل المعرفة الدينية، وقسم المعرفة العلمية التى أبدع في تفصيلها والانحياز ليقينها•

أنواع المعرفة الدينية: هذه المعرفة يحشر فيها ابن خلدون أنواعا من المصادر والطرائق تتفاوت مراتبها من الوحي إلى التصوف إلى الكرامات عند الأولياء، وكلها لا يعترف بأنها معرفة حقيقية، ولا يضعها في أصناف الإدراك، وإنما هي عنده أقرب إلى الحالات النفسية منها إلى التصورات الذهنية • حتى الوحي ليس معرفة لأنه يتم خارج منطقة الزمان، فكأنه ليس في زمان(٢٩)•

ولذلك يطلق على «الوحي» اسم «المعرفة الإنسلاخية»• لأن النبي مثلا في حالات الوحي ينسلخ عن البشرية وإدراكاتها العادية انسلاخا، كما ينسلخ، أيضا المتصوفة الذين يطلبون الإدراك النبي بالمجاهدة وإماتة القوى البدنية وكثرة الجوع، وهو نوع يوجد بكثرة في الأقاليم المنحرفة، وخاصة الهند(٣٠)•

وكذلك من نوع معرفة المتصوفة الانسلاخية معرفة الكهنة • ولكن الفرق بين معرفة الكاهن ومعرفة النبي، أن الأولى يتطرق إليها الخطأ(٣١) وما يميز معرفة المتصوفة أنها تتم بدون قصد منهم لأن مقصدهم هو العبادة والاتصال بالله عن طريق هذه المجاهدة، أما إذا كانوا يقصدون من المجاهدة أن يعرفوا ويطلعوا على الغيب فأخسر بها من صفقة(٣٢)•

كل هذه الصنوف من المعرفة الحقيقية لأنها ليست من الإدراك العقلي، وإنما هي بالحالات النفسية أشبه، وأكثرها يعتبره ابن خلدون من المتشابه، فينبغي أن لا نتعرض له ونتركه فيما تركناه من المتشابه، وهي أيضا غير مستندة إلى برهان ولا تحقيق(٣٣)• وليس معنى هذا أن هذه المدركات الغيبية تتصف بالنقص قياسا إلى المعرفة العقلية، بل بالعكس فالمعرفة النبوية يبلغ بها السمو أنها خارجة عن منطق الزمن، والمعرفة الصوفية هي أيضا تسمو عن الإدراك العقلي والحسي معا، ولا تتم لصاحبها الا بكشف ستار الحس، والاطلاع على عوالم من أمر الله (٣٤) وأهلها يدركون من حقائق الوجود ما لا يدركه سواهم، كما يطلعون على الواقعات قبل وقوعها، وقوى نفوسهم تصبح طوع إرادتهم (٣٥)•

ولكن كل هذا لا يقوم عليه حجة إنما هي من أنواع الخطابة • والوحي نفسه الذي يأتي في رأس قائمة من هذه الأنواع من المعرفة هو إدراك مجهول الكيفية(٣٦)• ومعنى هذا كله أن العالم الغيبي موجود لا يجوز لنا إنكاره، ولو أننا لا نملك عليه حجة ولا براهنا• أو على الأقل كما يقول ابن خلدون هو أمر ليس البرهان والدليل بنافع فيه ردا وقبولا(٣٧)•

المعرفة الدينية والمعرفة العقلية:

إن ابن خلدون أولى عناية كبيرة للتفريق بين المعرفة العقلية والمعرفة الدينية، وحرص على أن لا يترك فيها مجالا للخلط• فالعقل معزول عن الشرع، والشريعة أوسع من العقل وأسمى.. وإذا هدانا الشارع إلى مدرك من المدركات فينبغي أن نقدمه على مداركنا ولا ننظر في تصحيحه بمدارك العقل•

وإذا كان المتكلمون قد تورطوا في هذا التصحيح

وحاولوا إقامة البرهان العقلي لإثبات المدركات الشرعية فقد اضطروا إلى ذلك اضطرارا دعاهم إليه الملحدون فاحتاجوا للرد عليهم (٣٨)٠ ولو لم يكن هذا الاضطرار لكان الموقف الصحيح هو أن لا يؤخذ علم الكلام من الفلسفة اطلاقا٠

حتى الطب المنقول من الشرعيات فهو ليس من الوحي في شيء٠ وقد وقع منه للنبي صلى الله عليه وسلم، ولكن لا من جهة أن ذلك مشروع، لأن النبي بعث ليعلمنا الشرائع ولم يبعث لتعريف الطب أو غيره من العاديات، اللهم إلا إذا استعمل على جهة التبرك٠ فيكون له أثر عظيم لا في الطب المزاجي وإنما من آثار الكلمة الإيمانية (٣٩)٠

أما النوع المنحط - عقليا وأخلاقيا - من هذه المعرفة الغيبية المتصلة أو المنحدرة من المعرفة الدينية العالية، ونعنى بها ذلك النوع الذي نجده في السحر والتنجيم وأصحاب خط الرمل والعرافين، فهذا النوع لا يتكرر كمعرفة فقط، بل يتكرر كسلوك أيضا٠ أنه كمعرفة غيبية أو حالة نفسية، موجود لا شك فيه، فقد شهدت جماعة بالمغرب فأظهرت الغرائب وخرق العوائد(٤٠)٠

وليس من منطق ابن خلدون أن ينكر أشياء شاهدها بنفسه٠ فهو عندما يتأكد لديه الوقائع بالمشاهدة والتجربة لا يتردد مطلقا في الإعلان عن وجود ما شاهده ولو صادم بذلك أفكار من هم في منزلته وتن يتوقع أن يرموه بالعقلية الخرافية٠

فالسحر قد منعه الشرع، ولكن ليس كل ما منعه الشرع يجب أن ننكر وجوده٠ فقد حرم السحر ولكنه ثابت لا شك فيه(٤١)٠ والسحر صاحبه يتوجه به إلى الشياطين ولا يتوجه به إلى الله، ومن أجل ذلك كان حراما من الناحية الشرعية، ومن الناحية الخلقية أيضا، نجد الفرق بين السحر والمعجزة، أن السحر يستعمل في الشر أما المعجزة فتستعمل في الخير، وحرمته آتية من الضرر الحاصل منه، هو ما وقف عليه ابن خلدون نفسه عند «البعاجين» الذين يبقرون بطون الغنم بمجرد الاشارة إليها، يقول ابن خلدون: «رأينا كثيرا من الخواص يتهافتون على استخراج الغيب... والنفوس البشرية تتشوف إلى عواقب أمورهم٠ إذ نجد صنفا من الناس ينتحلون المعاش في ذلك لعلمهم بحرص الناس عليه فينتصبون لهم في الطرقات والدكاكين، يتعرضون لمن يسألهم عنه فتغدو عليهم وتروح نساء المدينة وصبيانها وكثير من ضعفاء العقول يستكشفون عواقب أمرهم في - الكسب والجاه والمعاش والمعاشرة والعداوة.. ما بين خط في الرمل ويسمونه المنجم، وطرق الحصى ونظر المرايا.. وهو من المنكرات الفاشية في الأمصار»(٤٢)٠

إن هذا الجانب من المعرفة الدينية هو الذي يقف فيه ابن خلدون موقفا صارما باتا، فهو لا ينكر وجوده لأنه شاهده بنفسه، ولكنه يؤاخذ ضعفاء العقول الذي يؤمنون بهذه المعرفة إيمانا يبنون عليها تصرفاتهم، فإنه يستنكر المستوى الذي تنزل إليه هذه «لمعرفة» فتصبح متاجرة يقوم بها دجالون يستغلون بها تشوف النفوس البشرية إلى المستقبل٠

إن رأي ابن خلدون في هذا النوع من المعرفة الروحية، هو أنه ينظر إليها من وجهتين: الوجهة النظرية البحتة في نطاقها التعبدي والفلسفي وحتى العلمي٠ وهى في هذا النطاق يجب أن نسد في وجهها الباب٠ بل نتركها لإمكانيات الإنسان الروحية التى تقف عند حد التعقل كما يتصور الفلاسفة العقلانيون٠ والوجهة الثانية (اجتماعية) التى تتحول فيها إلى الميدان الخلقي، وهنا يجب أن نمنع استغلالها من قبل الدجالين لضعف النفس البشرية، ونحفظها من أن تكون منحدرة للعقل يفقد فيها قوة التمييز بين الضار والنافع٠

ويرى الباحث د. عبد الله شريط(٤٣) أن هذه النظرة من الوجهتين للمعرفة ليس فيها تناقض عند ابن خلدون، فهذا العالم من المدارك يجب أن لا ننكر وجوده، ولو أن كثيرا من الناس تضيق مداركهم عن التصديق به، فينكر صحته ويحسب أنه من التخيلات

والإيهامات. وهذا الحسبان توهم فاسد حمل عليه القصور عن فهم التناسب بين الموجودات والمعدومات والتفاوت بين المدارك والعقول.

فالموقف العلمي إذن هو أن لا نسد الباب أمام آفاق الإنسان في هذا الميدان أيضا كما في كل ميدان آخر. لأن مستويات العقول والمدارك وآفاق المعرفة البشرية وأنواعها يجب أن لا نضع أمامها حدودا مسبقة ما لم تقم لنا أدلة وبراهين على وجودها أو بطلانها. ولكن الذين يتهافتون على استخراج الغيب من هذه المعرفة يقول لهم ابن خلدون إن ذلك ليس بصحيح، وأولئك الذين ينكرون كل تجربة في المعرفة الغيبية يرميهم هم أيضا بقصر النظر.

أما المعرفة الفلسفية لما وراء الطبيعة، فهي أيضا من هذا القبيل، إنها معرفة قاصرة عنده، بل وهمية لأنها تمتنع عن الحس والتجربة والبرهان اليقيني بأنواعه. ولذلك فلا إيمان بها كمعرفة، ولا فائدة منها خلقية أو دينية، أنها معرفة ظنية لا تغني شيئا، وحتى الجانب العملي منها وهو السعادة غير صحيح، لأن السعادة قضية نفسية وليست قضية عقلية. فالموقف العقلي إذن من المعرفة الفلسفية هو أن لا نؤمن بالأشياء إلا إذا كان لنا عليها برهان أو حس مباشر لا نستطيع إنكاره. وإذا امتنع علينا البرهان، فإن هناك مصدرا ثانيا للإيمان بالأشياء وهو الشريعة، ولكن دون معرفة أو إن شئنا، نحن نعرف أشياء بالبرهان فنؤمن بها وأشياء أخرى نؤمن بها دون معرفة، لأننا نؤمن بالطريق الذي جاءت منه وهو طريق الشرع. وهنا تصبح المعرفة موقفا أخلاقيا أكثر منه عقليا.

ومن هنا يتبين لنا أن ابن خلدون عالم، ولكنه أيضا مؤمن. وهذان المصدران العلم والإيمان، هما ينبوعا المعرفة عنده بالأشياء، كل الأشياء المادية والمعنوية، الغيبية والروحانية . إن الأحكام المطلقة يؤمن بها ابن خلدون، ولكن عندما تكون آتية من الشرع. هو يؤمن بالمعرفة الدينية كأحكام لا كمعرفة، كما يؤمن أيضا بالمعرفة العلمية القائمة على التجربة سواء كانت تجربة حسية أو روحية، أما فيما عدا ذلك، وما عدا ذلك هو المعرفة الميتافيزيقية، فهو ينصحنا بأن يكون الناظر فيها متحرزا جهده.

المعرفة العلمية والمعرفة الفلسفية:

ومن هنا فابن خلدون يحصر المعرفة الحقيقية في المجال العلمي وحده، لقد أدرك ابن خلدون ان الفلسفة اليونانية كانت في معظمها بعيدة عن هذه المعرفة العلمية، ولذلك ضاعت في التكهنات التجريدية والقضايا النظرية، سواء كانت كونية أو نفسية، كما ضاعت الفلسفة الإسلامية في الإلهيات التى نهى عنها الإسلام نفسه، كما وجدنا ذلك عند الفلاسفة وعلماء الكلام، ولم يستفيد منها الدين إلا الجدل العقيم.

أما المعرفة التى يجب أن تبقى أمامها المجال فسيحا - رغم محدودية العقل - فهى تلك التى تخضع للتجربة والبرهان اليقيني سواء كانت في ميدان التجربة الحسية أو الروحية. فلينفتح الباب على مصراعيه للبحث في الوجود الإنساني بعالميه الروحي والحسي على أن يخضع فقط هذا البحث لمعيار الروح العلمي وحرية الفكر، أو ما يسميه ابن خلدون بالصح والاجتهاد(٤٤).

أما دمج الفكر الديني بالفكر الفلسفي، فإن ابن خلدون لا يجد فيه خيرا، لقد أدى بالجاهلين بالفلسفة إلى أن يخلطوا بها علم الكلام لتشابه مسائله بمسائلها، فصارت كأنها واحد والتبس ذلك على الناس وهو غير صواب، فإن العقل معزول عن الشرع والشريعة أوسع وأسمى من العقل(٤٥).

والفلاسفة هم من عقلاء النوع الإنساني، إلا أنهم يزعمون أن الوجود كله الحسي منه وما وراء الحسي يدرك بالأنظار الفكرية، وأن تصحيح العقائد الإيمانية يتم بالنظر العقلي لا بالسمع.. وأن العادة هى في إدراك الوجود على هذا النحو مع تهذيب النفس وتخلقها بالفضائل، وأن ذلك إذا حصل للنفس حصلت لها البهجة واللذة. وأن الجهل بذلك هو الشقاء السرمدي.

إلا أن كل ذلك يطلق عليه ابن خلدون كلمة واحدة هي «الخبط»(٤٦) . لماذا؟ لأنه تصور عما وراء

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 30

العـقـل. ولأن الـوجـود أوسـع نـطـاق مـن ذلك. ولأن اقتصار الفلاسفة على إثبات العقل، والغفلة عما وراءه هو بمثابة الطبيعيين المقتصرين على إثبات الاجسام المعتقدين أنه ليس وراء الأجسام شيء.. وبراهينهم المنطقية على ذلك قاصرة، وأخيرا لأن بين التصورات الذهنية التى تستخرج بالحدود والأقيسة وبين ما في الخارج غير يقيني.

ولـعـل في المواد مـا يمنـع مـن مـطـابـقـة الـذهـن للخارجي الشخصي اللهم إلا ما يشهد له الحس من الطبيعيات، فدليله بشهوده لا البراهين. وإذن فينبغي لنا الإعراض عن النظر في الفلسفة لأنها لا تهمنا في ديننا ولا في معاشنا. وكذلك فلكل ما هو في عالم الروحانيات ، فذواته مجهولة رأسا ونحن لا ندركها لحجاب الحس، بيننا وبينها ولا مدرك لنا في إثبات وجودها إلا ما نجده بين جنبينا من أمر النفس(٤٧).

إننا هنا أمام موقف «كانط» من الميتافيزيقا وعالم «النومن» أو الشيء في ذاته الذي لا نستطيع إدراكه بالعقل بل بالدين، وهو نفس موقف أبو حامد الغزالي من الميتافيزيقا، كما هو واضح في كتابه «المنقذ من الضلال» والذي لا شك فيه أن ابن خلدون قد تأثر به، من حيث يرى أن الأمور الإلهية لا تنكشف إلا بنور إلهي يقذفه الله تعالى في قلب عبده المؤمن الذي يصدق في توجهه إلى الله بالعبادة والإخلاص، وهذا لا يكون إلا في التجربة الصوفية، وليس في المعرفة الفلسفية.

السعادة والمعرفة الفلسفية:

وأما السعادة التى تتولد عن هذه المعرفة الفلسفية والتى أفاض فيها الفلاسفة الإغريق وتبعهم فيها كلا من الفارابي وابن سينا وجعلوها غاية الفلسفة، فإن ابن خلدون لا ينكر حصول البهجة لكل إدراك يحصل لنا، فكل مدرك له ابتهاج بما يدرك، كالصبي يبتهج بما يبصره من الضوء.. ولا شك أن ابتهاج النفس بالإدراك عند ابن خلدون لا يحصل بالتأمل والنظر والـفـكـر، بل يـحصـل بكشـف حـجـاب الحس ونسـيـان المدارك الجسمية جملة.

وهذا النوع من الإدراك إذن لا يحصل للفلاسفة، بل يـحص لـلـمتصـوفة الـذيـن كثيرا مـا اعتـنـوا بهـذه الـبـهـجـة. أمـا الـتـوصـل إلى هـذه السـعـادة بـالبـراهين الـعـقـلـيـة فـبـاطـل ـ في نظـره ـ ولأن هـذه البراهين تتم بالقوى الدماغية في الخيال. وتحصيل البهجة لا يتم إلا بإماتة القوى الدماغية نفسها(٤٨).

ومـن هـنـا نـدرك أن ابـن خـلـدون يـجـعـل الـسـعـادة قـضـيـة نـفـسـيـة بـحـتـة لا دخـل لـهـا في مـيـدان المعـرفـة والادراك، بل إنها تكاد تكون معاكسة لعالم الإدراك، وهذا عكس ما كان ينادي به من قبل سقراط، والذي أقام السعادة على أساس المعرفة، ولذلك فالسعادة عند ابن خلدون ليست في ميدان المعرفة، بل هي من متعلقات الدين الذي يوجه ويأمر وينهى، وليست من متعلقات الفلسفة التى تشرح وتعلل وتحلل.

ولذلك فليس غريبا أن نجد ابن خلدون يقول أن «السعادة التى وعدنا بها الشارع على أعمالنا وأخلاقنا لا تحيط بها مدارك المدركين. والوجود أوسع من أن يـحـاط بـه أو يسـتـوفي إدراكـه بـجـمـلـتـه روحـانـيـا أو جسـمـانـيـا»(٤٩). ولـذلك فـحـصـر الـسـعـادة في عـالم المدركات وحدها سواء كانت مدركات حسية أو معنوية هو حصر اعتباطي لميدانها الواسع.

إن ابن خلدون مثله مثل الغزالي في هذا الميدان يـؤمـن بـعـوالم ومـيـاديـن أوسـع ممـا تـوقـعـه الـفـلاسـفـة العقلانيون . فإذا كانوا هم يجدون السعادة في التأمل والـتـفـكـير، فـإن غيرهـم مـن أنـواع الـبـشـر قـد يـجـدون سعادة أخرى في ميادين أخرى. نعم إنهم قد يميزون بين أنواع السعادة داخلية وخارجية، وخاصة أرسطو ومن بعده الابيقوريين والرواقيون . ولكنهم جميعا لم يعتـنـوا إلا بـالسـعـادة الـتـأمـلـيـة العـقـلـيـة، في حين وجد المتصوفة مثلا تجربة أخرى «داخلية» ولكنها ليست ومـن نـوع الـتـأمـل بـقـدر مـا هـي مـن نـوع المجـاهـدة والرياضة التعبدية. وليس لنا أي حق ـ علميا ـ في أن نـنـكـر تجـربـة الآخـريـن بـحـجـة «أنـنـا نـحـن لم نجربها»(٥٠).

المعرفة العلمية ومراتب اليقين:

تعتبر البديهيات أول درجات المعرفة العلمية عند

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 31

ابن خلدون، وأول يقين يأتي من هذه البديهيات هو اليقين بوجود النفس، ويقيننا بوجودها هو إحساسنا نفسه «بوجودها بين جنبينا»، والذي يهمنا في النفس بعد ذلك هو أعلى درجة من درجاتها وهو العقل أداة المعرفة.

واليقين الثاني: هو أن هذه النفس الناطقة، أو هذا العقل - لا تكون ناطقة بالفعل حتى تتصل بعالم المادة عن طريق الحواس. أما قبل ذلك فهي أقرب إلى الإحساس الغامض منها إلى الإدراك العقلي. فالنفس الناطقة للإنسان توجد فيه بالقوة، وخروجها إلى الفعل يتم بتجدد العلوم والإدراكات المحسوسة أولا ثم بعد أن يمتزج فيها المحسوس ويهضم ويتمثل تصيرا إدراكا بالفعل وعقلا محضا فتستكمل حينئذ وجودها. (٥١)

أو إن شئنا الإدراك هو شعور الذات بما هو خارج عن ذاتها، وهو عند الحيوان ويزيد عليه الإنسان أنه يدرك الخارج عن ذاته بالفكر الذي وراء الحس، ولكنه حتى عند الإنسان يبقى ماديا أو تبقى آلاته مادية، كما هي عند الحيوان، ولكنها في شكل أجهزة معقدة أكثر ما عند الحيوان وهي أجهزة قائمة في بطون دماغه ينتزع بها صور المحسوسات ويجرد منها صورا أخرى، وما نسميه بالفكر هو التصرف في تلك الصور وراء الحس بالانتزاع والتركيب.

واليقين الثالث: هو أن هذا العالم الخارجي الذي يستمد منه العقل وجوده الفعلي يبدو مرتبا طبيعيا أو وصفيا على ثلاثة أنواع: عالم التصورات الذي يدركه الفكر التمييزي، وبه نحصل على معاشنا ومنافعنا، لأننا نميز به ما ينفعنا ما يضرنا ونتصور به الخير والشر، وعالم المعاملات والآداب والسلوك، وأكثره تصديقات تحصل بالتجربة شيئا فشيئا، وهذا ما يسمى بالعقل التجريبي، وأخيرا عالم الفكر والنظر الذي نحصل به على العلوم والمعارف والمدارك العليا، وهو الفكر النظري(٥٢).

والفكر الاجتماعي، وهو الذي نتلقاه من المجتمع ويشمل العادات والقوانين الأخلاقية وأنواع السلوك ونصيب المجتمع فيه واضح. وأخيرا الفكر النظري الذي هو إنساني في شموله وفي نوعيته، ونستعمله في العلوم والمدارك العليا وتلتقى فيه أفكار العلماء والفلاسفة، وهو الذي يشكل الحقيقة الإنسانية، في أرقى صورها وأكملها.

ومن الجدير بالاعتبار تأكيد ابن خلدون وإبرازه للجانب الاجتماعي في المعرفة، فقد كان مبتكرا في هذا الجانب، وسبق كثيرا من الغربيين في توضيحه وتحليله، فإننا نجد عنده أن التجربة تفيد عقلا والملكات الصناعية تفيد عقلا، والحضارة الكاملة تفيد عقلا، لأنها كلها تجتمع من صنائع في تدبير المنزل، ومعاشرة أبناء الجنس، وتحصيل الآداب في مخالطتهم، ثم القيام بأمور الدين واعتبار آدابها وشروطها، وهذه كلها قوانين تنتظم علوما فيحصل منها زيادة عقل. والكتابة من بين الصنائع إفادة لذلك لأنها تشتمل على العلوم والأنظار. لأن في الكتابة انتقالا من الحروف إلى المعاني، ومن الأدلة إلى المدلولات . وهو معنى النظر العقلي الذي يكسب العلوم المجهولة فيكسب بذلك ملكة من التعقل تكون زيادة عقل، ويحصل به قوة فطنة وكيس (مهارة) في الأمور لما تعود من ذلك الانتقال.. والتعود والاستدلال والنظر هو معنى العقل (٥٣).

ومن الحاجة إلى الربط بين القوة العقلية في الداخل وعلاقتها بالبيئة والمحيط قوله:س النفس وإن كانت في جبلتها واحدة بالنوع، فهي تختلف في البشر بالقوة والضعف في الإدراكات. واختلافها إنما هو باختلاف ما يرد عليها من الإدراكات والملكات والألوان التى تكيفها من الخارج، فبهذه يتم وجودها . وتخرج من القوة إلى الفعل صورتها. والملكات التى تحصل إنما تحصل بالتدريج، وللنفس في كل واحد من ميادين المعرفة لون تتكيف به.

ومن هنا يتبين لنا مدى التصاق العقل بالتجربة الاجتماعية بكل أنواعها المادية والروحية والتجربة

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 32

الاجتماعية هى ما دعانا إلى تسمية هذه المعرفة عنده «بالمعرفة العلمية»، وتتلخص عناصرها عنده في «الفكر واليد والمجتمع». إن هذا النطاق هو الذي ألح عليه كثيرا واعترف به وحده كتفكير وكعقل علمي، أما الميتافيزيقا فهي من قبل التخمين أو الظن، وأما المعرفة الغيبية فهي- من باب الحالات النفسية والوجدانية وليست من المعرفة العلمية في شيء.

الفكر واليد:

إن الفكر في اتصاله بالبيئة والمحيط يتحول من القوة إلى الفعل، ويصبح فكرا حقيقيا، أما قبل ذلك فهو استعداد فقط . والمحيط الخارجي هو الذي يشكله ويلونه ويطبعه ويغذيه ويعطيه شخصيته. ونعني بالمحيط ما يمارسه الإنسان في الحياة من أنواع النشاطات، وخاصة منها النشاط اليدوي.

ومن هنا فالإنسان عنده يمكن تعريفه بأنه «الحيوان الصانع» وليس هو «الحيوان العاقل». ونلاحظ أن الملكات ـ عند ابن خلدون ـ التى هي قوى العقل، تتكون بفضل التجربة ولا تحصل إلا بتكرار الأفعال: فالفعل يقع أولا وتعود منه للذات صفة ثم تتكرر فتكون حالا. ومعنى الحال أنها صفة غير راسخة ثم يزيد التكرار، فتكون ملكة أي صفة راسخة(٥٤).

ولذلك يقول الدكتور عبد الله شريط (٥٥) أن ابن خلدون قد ركز على عالم الفعل والإيجابية وعارض به عالم التجريد والتأمل الميتافزيقي بكل أشكاله . وسمى عالم الإنسان عالم الأفعال المنظمة لأنه ربط الأسباب بالمسببات، وهذا الربط يقوده في النهاية إلى الفعل، وبذلك سيطرت أفعال البشر على عالم الحوادث بما فيه فكان في طاعته وتسخيره، وهذا هو معنى الاستخلاف الذي لا يتم للإنسان على الأرض إلا بالتفكير الذي ينظم الأسباب والمسببات، ولكنه لا ينظمها بصورة تجريدية تأملية، بل ينظمها بالتفاعل مع المحيط والتجربة ليقوده ذلك إلى عالم الفعل.

فالفكر يقوم على دعامتين: الأولى هى التنظيم. والثانية هي الفعل، وعلى هذا كثيرا ما يربط الفكر واليد فتكون خاصة الإنسان أن فعله أمر عملي فكري. فهذان العنصران الفكر واليد هما اللذان تكون بهما إنسانية.

ومن هنا يتبين لنا أن خاصة الإنسان ـ عند ابن خلدون ـ هى العلوم والصنائع، والمحيط العقلي الذي يمارس فيه الفكر نشاطه هو عالم اليد من ناحية وعالم المجتمع من ناحية أخرى. وإذا كان أرسطو هو صاحب كلمة «الإنسان اجتماعي بالطبع» فإنه يقصد أنه اجتماعي في سلوكه وتصرفاته، ولم يدفع هذه الاجتماعية إلى حد أنها تشكل المعرفة عند الإنسان.

أما ابن خلدون فالمحيط الاجتماعي عنده ـ كما هو الأمر عند دوركايم ـ يتغلغل إلى تشكيل الفكر نفسه عند الإنسان. فالفكر يكون راغبا في تحصيل ما ليس عنده فيرجع إلى من سبقه بعلم أو زاد عليه بمعرفة أو إدراك أو أخذه ممن تقدمه.. ويتمرن على ذلك حتى يصير ملكة له.. وتتشوف نفوس الجيل الناشيء إلى تحصيل ذلك ويجيء التعلم من هذا(٥٦).

وانعكاس هذا القول استمدادا من حياة ابن خلدون نفسه، يمكننا تبينه متمثلا بالتطبيق العملي والممارسة، فالأخبار المبثوثة في المقدمة والمقتبسة من كتاب سيرة حياته(٥٧) يبين لنا أن علاقة الفكر الخلدوني بالتطبيق العملي، هي علاقة وثيقة وأساسية، هي وثيقة لأن ابن خلدون هو من العلماء القلائل في التاريخ، الذين مارسوا العمل التنفيذي، وعلى أعلى المستويات، وبكثافة شديدة وبنوعيات وأمكنة مختلفة، بما يلزم ويستدعي التفاعل الدائم بين الفكر العملي والفكر النظري وأساسية لأن العملية الأصلية التى أقيم عليها علم العمران ـ الذي قام ابن خلدون باكتشافه ودراسته ـ هي في الواقع جزء كبير منها، وليدة مواجهة ابن خلدون الحادة والمستمرة للواقع العملي. وبنشاط وحيوية لا يحدهما الإجهاد والإعياء. وبطموح جارف لا تضعف من إندفاعه الأهوال والأخطار التى واجهته في هذا الواقع العاصف، الزاخر بالنزاعات الحادة والحروب المستمرة والمؤامرات الدائمة.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 33

فمن منطلق كون العلم تعبيرا عن الواقع بالفكر، فإن هذا الفكر ينمو ويتخصب كلما كان الواقع غنيا بعبره ومعانيه. وهذا الواقع الخصب الذي مارس فيه ابن خلدون حياته العملية، أضاف لفكره المتكون من الثقافة المدرسية، مقادير كبيرة ومن طبيعة علمية خالصة(٥٨). إذ أن التطبيق العملي هو معيار الحقيقة.

لقد كان ابن خلدون على بينة من تأثير الواقع والتطبيق العملي على بناء الفكر وتكوين العلم والمعرفة في ذهن الإنسان. فلذلك كان في أبحاثه يقتبس من التاريخ والأحداث والوقائع كشواهد لتأكيد صحة نظرياته التى كان يثبت صحتها أولا بموجب نهجه القائم على تقديم البراهين والأدلة العلمية، فيحول هذه النظريات إلى حقائق ثابتة وقوانين.

ثالثا: ابن خلدون منشئ علم الاجتماع:

«والناقل إنما هو يملي وينقل، والبصيرة تنقل الصحيح إذ تنقل، والعلم يجلو لها صفحات الصواب ويصقل» (ابن خلدون).

أما عطاء ابن خلدون في ميدان علم الاجتماع والذي اشتهر به فيمكننا تبينه في مقدمته المشهورة، لكتابه «العبر» الذي وضعه للتأريخ للبشرية، فاكتشف من خلاله هذا العلم الجديد.

مقدمة ابن خلدون: تطلق الآن «مقدمة ابن خلدون» على المجلد الأول من سبعة المجلدات التى يتألف منها «كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر، في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر». ويشتمل هذا المجلد على ما يلي:

أولاً: خطبة الكتاب أو ديباجته وتقع في نحو سبع صفحات. وقد عرض فيها المؤلف، بعد حمد الله والصلاة والسلام على رسول الله، لبحوث المؤرخين من قبله، وذكر طوائفهم، ووجوه النقص في بحوثهم، وأشار إلى الأسباب التى دعته إلى تأليف الكتاب كله (كتاب العبر) وبين طريقته وأقسامه، وختم باهداء نسخة من الكتاب للسلطان أمير المؤمنين أبي فارس سلطان المغرب.

ثانيا: المقدمة في فضل التاريخ وتحقيق مذاهبه والإلماع لما يعرض للمؤرخين من المغالط والأوهام وذكر شيء من أسبابها . وتقع في نحو ثلاثين صفحة.

ثالثا: الكتاب الأول في طبيعة العمران في الخليقة وما يعرض فيها من البدو والحضر والتغلب والكسب والمعاش والصنائع والعلوم ونحوها، وما لذلك من العلل والأسباب. ويقع في نحو ستمائة وخمسين صفحة. وهو القسم الرئيس من المقدمة. ويشتمل على ما يأتي: تمهيد تكلم فيه عن التاريخ وموضوعه وأسباب الخطأ في رواية حوادثه والأسباب التى دعته إلى البحث الذي يتضمنه هذا الكتاب. وعدة بحوث رئيسة تدرس ظواهر الاجتماع الإنساني وهي:

١. في العمران البشري على الجملة .
٢. في العمران البدوي والأمم الوحشية والقبائل.
٣. في الدول العامة والخلافة والمراتب السلطانية.
٤. في البلدان والأمصار وسائر العمران.
٥. في المعاش ووجوهه من الكسب والصنائع وما يعرض في ذلك من الأحوال.

وكل باب من الأبواب السابقة يحتوي على كثير من الأبواب والفصول الفرعية التى تشتمل على: بحوث جغرافية وأثر البيئة في ألوان البشر وأخلاقهم وطرق معايشهم، وفي الوحي والرؤيا وأصناف المدركين للغيب من البشر بالفطرة والرياضة. وفي العمران والشعوب البدوية ونشأتها وشئونها الاجتماعية وأصول المدنيات. وفي نظم الحكم والسياسة، ونشأة المدن وغيرها من مختلف الوجوه العمرانية والاجتماعية والاقتصادية واللغوية. وفي فروع المعرفة والعلوم والفنون والآداب ونظم التربية والتعليم إلخ .

المقدمة والظاهرات الاجتماعية:

يعالج ابن خلدون ما نسميه الآن «الظاهر ست الاجتماعية» Phénomènes Sociaux وما يسميه هو «واقعات العمران البشري» أو «أحوال الاجتماع الإنساني». ولم يحاول ابن خلدون أن يعرف هذه الظاهرات أو يبين خصائصها ويميزها عما عداها من الظواهر على النحو الذي عنى به بعض المحدثين من

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 34

علماء الاجتماع كالعلامة دور كايم Durkheim في كتابه «قواعد المنهج الاجتماعي» Les Règles de la Méthode sociologique، وإنما اكتفى بالتمثيل لها في فاتحة مقدمته.

والظواهر الاجتماعية في تعريفها المجمل عبارة عن القواعد والاتجاهات العامة التى يتخذها أفراد مجتمع ما أساسا لتنظيم شئونهم الجمعية وتنسيق العلاقات التى تربطهم بعضهم ببعض والتى تربطهم بغيرهم. وتنقسم هذه الظواهر أقساما متعددة باعتبارات مختلفة: فإذا نظرنا إليها من ناحية وظائفها، أي الأغراض التى ترمي إليها والنواحي التى تقوم بتنظيمها، ألفيناها أنواعا مختلفة. فمنها النظم العائلية التى تتعلق بشئون الأسرة وتنسيق العلاقات التى تربط أفرادها بعضهم ببعض وتربطهم بغيرهم وتحدد حقوق كل منهم وواجباته . وذلك كنظم الزواج والطلاق والقرابة.

ومنها النظم السياسية التى تتعلق بشئون الحكم في الدولة وتنسيق سلطاتها وتحديد اختصاصات كل سلطة منها وحقوقها وواجباتها وصلتها بالسلطات الأخرى وبالأفراد والعلاقات التى تربط الدولة بما عداها. ومنها النظم الاقتصادية التى تتجه إلى شئون الثروة في المجتمع وتحدد طرائق إنتاجها وتداولها وتوزيعها واستهلاكها وما يتصل بذلك، ومنها النظم القضائية التى تشرف على شئون المسؤلية والجزاء وإجراءات التقاضي، والنظم الخلقية التى تعنى بتمييز الفضيلة من الرذيلة والخير من الشر وما ينبغي أن يكون عليه السلوك، والنظم الدينية التى تتعلق بالعقائد وفهم العالم المقدس وما وراء الطبيعة. والنظم اللغوية التى تتعلق بطريقة التفاهم بين أفراد المجتمع ونقل أفكارهم. والنظم التربوية التى تتلق بأساليب تكوين الجيل الناشئ وإعداده للحياة. والنظم الجمالية المتصلة بشئون الجمال ومظاهر الفن من أدب وشعر وغناء وموسيقى وغناء وتصوير.

كما أن هناك نظم «البنية الاجتماعية» أو ما يسميه دور كايم Durkheim «بالنظم المورفولوجية» أو «المورفولوجي لاجتماعية» La Morphologie Sociale التى تنظم الطريقة التى يتجمع بها الإفراد بعضه مع بعض، أي تشرف على تنسيق شئون التكتل نفسه، كالقواعد التى تنجم عنها ظواهر التكاثف والتخلخل في السكان بالنسبة للمساحة التى يشغلونها، وكالقواعد التى تنظم شئون الهجرة من القرى إلى المدن ومن المدن إلى القرى، ومن الدولة إلى خارجها إلخ.

وإذا نظرنا إلى الظواهر الاجتماعية من ناحية علاقتها بالتفكير والعمل ظهر لنا أنها تنقسم قسمين: أحدهما يتمثل في قواعد تشرف على التفكير الإنساني، أي في قوالب يوجب المجتمع على الأفراد إتباعها كالقواعد الخلقية النابعة من المجتمع. والقسم الآخر يتمثل في قواعد تشرف على العمل الإنساني كقواعد الزواج وعقود القرآن.

ومن ناحية الاستقرار هناك في النظم قسمين: أحدهما يتمثل في نظم ثبتت واستقرت كالنظم العائلية والسياسية والقضائية والدينية والخلقية التى يسير عليها المجتمع بالفعل. ويتمثل الآخر في تيارات تطورية لم تستقر بعد، ولكنها تشق طريقها نحو الثبات والاستقرار، حين تكون معبرة عن رغبات المجتمع ومترجمة عن اتجاهه وما يجنح إليه في شئون حياته وتغيير نظمه.

هذا ويبدو ما كتبه ابن خلدون في المقدمة أنه كانت لديه فكرة واضحة عن اتساع نطاق الظواهر الاجتماعية وشمولها لجميع الظواهر السابق ذكرها، وأنه لم يغادر أي قسم من أقسامها إلا عرض له بالدراسة. فعرض في معظم البابين الأول والرابع من المقدمة للظواهر المتصلة بطريقة التجمع الإنساني، أي للنظم التى يسير عليها التكتل الإنساني نفسه، مبينا في الباب الأول أثر البيئة الجغرافية في هذه الظواهر وفي غيرها من شئون الاجتماع. وهذه هي الشعبة التى سماها العلامة دور كايم «المورفولوجيا الاجتماعية» أوسعلم البنية الاجتماعية». وظن هو وأعضاء مدرسته أنهم أول من عنى بدراسة مسائلها، وأول من فطن إلى

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 35

خواصها الاجتماعية، ولم يدروا أنه قد سبقهم إلى ذلك ابن خلدون بأكثر من خمسة قرون.

وقد عرض ابن خلدون في الفصول العشرة الأولى من الباب الثاني للظواهر المتصلة بالبدو والحضر وأصول المدنيات . وعرض في الفصول التسعة عشر الأخيرة من الباب الثاني وفي جميع فصول الباب الثالث لنظم الحكم وشئون السياسة، وعرض في سبعة فصول من الباب الثالث وفي ستة فصول من الباب الرابع، وفي جميع فصول الباب الخامس للظواهر الاقتصادية (٥٩) . وعرض في الباب السادس للظواهر التربوية والعلوم وأصناف التعليم وطرقه، وفي أثناء دراسته لظواهر هذا الباب تناول كثيرا من الظواهر الأخرى كالظواهر القضائية والخلقية والجمالية والدينية واللغوية.

اكتشاف ابن خلدون لعلم الاجتماع:

يرمي ابن خلدون في مقدمته من وراء دراسته للظواهر الاجتماعية إلى الكشف عن القوانين التى تخضع لها هذه الظواهر في نشأتها وتطورها وما يعرض لها من أحوال. وتطلق كلمة القوانين في العرف العلمي على الأصول العامة التى تبين ارتباط الأسباب بمسبباتها والمقدمات الحادثة إلى أسبابها؛ أو كما يقول منتسكيو Montesquieu «التى تعبر عن العلاقات الضرورية التى تنجم عن طبائع الأشياء».

وإذا كان هذا واضحا في العلوم الطبيعية والرياضية، ولم يكتشف إلا في العصر الحديث، عند اكتشاف مناهج البحث العلمي، واكتشاف القوانين الطبيعية التى تتحكم في مختلف ظاهرات الوجود إلا أن الظواهر الاجتماعية، تخضع لقوانين تتسم بالضرورة والكلية مثل القوانين الطبيعية والكونية، ولم يفطن أحد من قبل ابن خلدون إلى جبرية حوادثها وخضوعها لقوانين ثابتة مطردة كالقوانين التى تخضع لها ظواهر الطبيعة والرياضية؛ وبالتالي لم يعن أحد من قبله بالكشف عن هذه القوانين.

أما الباحثون قبل ابن خلدون فقد سلكوا في دراستهم للظواهر الاجتماعية طرقا تختلف اختلافا جوهريا عن طرق علماء الطبيعة والرياضة، حيث سلكوا ثلاث طرائق هي:

١. الطريقة التاريخية:

الخالصة التى يقتصر أصحبها على وصف هذه الظواهر وبيان ما كانت عليه وما هي عليه، بدون ان يستخلصوا شيء من هذا الوصف فيما يتعلق بطبيعة الظواهر وقوانينها، كظواهر السياسة أو القضاء أو الاقتصاد أو الدين، كما فعل ابن حزم في دراسته للملل والنحل، أو كما فعل الفقهاء في دراستهم للشرائع.

٢. الطريقة الثانية:

هي طريقة الدعوة إلى المبادئ التى تقررها الظواهر الاجتماعية وتقرها معتقدات الأمة، وتقاليدها، ويرتضيها عرفها الخلقي، وذلك ببيان محاسنها وترغيب الناس فيها وحثهم على التمسك بها، وهي طريقة علماء الدين والخطابة والأخلاق، كابن مسكويه في كتابه «تهذيب الأخلاق» والغزالي في كتابه «إحياء علوم الدين» وابن قتيبة الدينوري في كتابه «عيون الأخبار» والماوردي في كتابه «الأحكام السلطانية».

٣. والطريقة الثالثة:

هي التى يوجه أصحابها كل عنايتهم إلى ما ينبغي أن تكون عليه هذه الظواهر بحسب المبادئ المثالية التى يرتضيها كل منهم؛ كما فعل أفلاطون في كتاب «الجمهورية» و«القوانين» وأرسطو في كتابيه «الأخلاق» و«السياسة»، والفارابي في كتابه زآراء أهل المدينة الفاضلة». فالظواهر والنظم الاجتماعية تدرس لا لمجرد وصفها، ولا للدعوة إليها، ولا لبيان ما ينبغي أن تكون عليه، ولكن لتحليلها تحليلا يؤدي إلى الكشف عن طبيعتها والأسس التى تقوم عليها والقوانين التى تخضع لها، أي تدرس كما يدرس علماء الطبيعة ظواهر الفلك والطبيعة والكيمياء ووظائف الأعضاء.

وهذا الوجه من الدراسة لا يتاح إلا لمن ثبت لديه أن الظواهر الاجتماعية لا تسير حسب الأهواء والمصادفات، ولا حسب ما يريده لها الأفراد، وإنما تسير في نشأتها وتطورها ومختلف أحوالها حسب

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 36

قوانين ثابتة مطردة، وهذه الحقيقة لم يصل إليها تفكير أحد من قبل ابن خلدون، بل إن نقيضها كان هو المسيطر على أفكارهم جميعا. ولكن ابن خلدون قد هدته مشاهداته وتأملاته العميقة لشئون الاجتماع الإنساني إلى أن الظواهر الاجتماعية لا تشذ عن بقية ظواهر الكون، وأنها محكومة في مختلف مناحيها بقوانين طبيعية تشبه القوانين التى تحكم ما عداها من ظواهر الكون، كظواهر الفلك والطبيعة والكيمياء. ومن ثم رأى أنه من الواجب أن تدرس دراسة وصفية كما تدرس ظاهرات العلوم الأخرى للوقوف على طبيعتها وما يحكمها من قوانين. وعلى هذا الأساس وقف دراسته في المقدمة. فمن بحوث ابن خلدون في المقدمة يتألف إذن علم جديد لم يعرض له أحد من قبل، وقد سماه ابن خلدون «علم العمران البشري» أو «الاجتماع الإنساني».

وهو العلم الذي نسميه الآن «السوسيولوجيا» Le Sociologie أو علم الاجتماع. وفي هذا يقول: «وكأن هذا العلم مستقل بنفسه ذو موضوع وهو العمران البشري والاجتماع الإنساني، وذو مسائل وهي بيان ما يلحقه من العوارض الذاتية واحدة بعد أخرى. وهذا شأن كل علم من العلوم وضعيا كان أو عقليا»(٦٠). ويقرر ابن خلدون نفسه أن دراسة ظواهر الاجتماع على هذا الوجه لم يسبقه إليها أحد فيما يعلم، وفي هذا يقول: «واعلم أن الكلام في هذا الغرض مستحدث الصنعة، غريب النزعة، غزير الفائدة أعثر عليه البحث، وأدى إليه الغوص. وليس من علم الخطابة الذي هو أحد العلوم المنطقية فإن موضوع الخطابة إنما هو الأقوال المقنعة في استمالة الجمهور إلى رأي أو صدهم عنه»، «ولا هو من علم السياسة المدنية، إذ السياسة المدنية هي تدبير المنزل أو المدينة بما يجب بمقتضى الأخلاق والحكمة.. فقد خالف موضوعه موضوع هذين الفنين اللذين ربما يشبهانه»، ويتابع ابن خلدون فيقول: «وكأنه علم مستنبط النشأة؛ ولعمري لم أقف على الكلام في منحاه لأحد من الخليقة، ما أدري لغفلتهم عن ذلك؟ وليس الظن بهم». ثم يعقب على ذلك بعبارة يبدو فيها تحفظ العلماء وتواضعهم فيقول: «ولعلهم كتبوا في هذا الغرض واستوفوه، ولم يصل إلينا؛ العلوم كثيرة، والحكماء في أمم النوع الإنساني متعددون، وما لم يصل إلينا من العلوم أكثر مما وصل»(٦١)

تمحيص ابن خلدون للتاريخ ونقده:

ينتقد ابن خلدون بشدة جمهرة المؤرخين الذين سبقوه قبل أن يعرض لنا منهجه، ويذكر لنا مقومات «العلم المستنبط النشأة». ولكن نقده ليس بالنقد السلبي الذي يكون مرادفا للذم والثلب، فموقف ابن خلدون تجاه ما يقوم به أسلافه، موقفه يستمد قوته وجذوره من اهتمامه بمعرفة الحقيقة، فما كان يسعى وراء الشهرة، ولكن همه الوحيد كان يتمثل في التصحيح والتنقيح، وهكذا يكون قد أحدث انقطاعا جذريا تجاه تقليد الماضي والحاضر.

فموقفه إذن، موقف ذو أهمية كبرى، وهذا ما يمكن لنا أن نسميه بمبدأ رفض التبعية الثقافية ونرى أن ابن خلدون قد طعن قبل بيكون Bacon وديكارت Descartes بكثير، في صلاحية قال الأستاذ». فهو يؤكد بقوة أن أرسطو والمسعودي لم يكونا وديعي المعرفة، وبناء على ذلك، فليس هناك من هو مضطر إلى الثقة بهما ما دامت مزاعم كل منهما تبدو غير صحيحة عند التحليل، ويقول ابن خلدون «... ومنها توهم الصدق وهو كثير، وإنما في الأكثر من جهة الثقة بالناقلين»(٦٢).

ولقد كان أهم سبب دعا ابن خلدون إلى إنشاء هذا العلم الجديد هو حرصه على تخليص البحوث التاريخية من الأخبار الكاذبة، وعلى إنشاء أداة يستطيع بفضلها الباحثون والمؤلفون في علم التاريخ (٦٣) أن يميزوا بين ما يحتمل الصدق وما لا يمكن أن يكون صادقا من الأخبار المتعلقة بظواهر الاجتماع، فيستبعدوا ما لا يحتمل الصدق، وتقتصر جهودهم وتحرياتهم التاريخية على القسم الثاني وحده . إن ابن خلدون يبدي تجاه متقدميه انتقادات، ويبين أسباب الأخطاء، وهي أسباب سبعة تتمثل في التعصب للآراء والمذاهب، والثقة بالناقلين، والجهل بتطبيق الأحوال على الوقائع، وتوهم الصدق، والتقريب

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 37

لأصحاب المراتب بالثناء والمدح وتحسين الأحوال وإشاعة الذكر بذلك، والذهول عن المقاصد، والجهل بطبائع الأحوال والعمران. فأسباب هذه الأخطاء تقتصر في الحقيقة على إشكالية ذات مصاريع ثلاثة هي: التصورات الجماعية للأمور ونزاهة الباحث، ومستوى المعرفة، و بمعنى آخر فقد رأى ابن خلدون أن أسباب الكذب في الخبر، وقبول الخبر غير الصحيح ترجع إلى ثلاث طوائف:

إحداها: تتمثل في أمور ذاتية تتعلق بشخص المؤرخ وميوله وأهوائه وميول من ينقل عنهم وأهوائهم ومدى انقياده إلى هذه الميول والأهواء، وتصديقه ما يصدر عنها، مثل «التشيعات للآراء والمذاهب»... وعلاج هذه الطائفة من الأسباب يكون بتجرد نفس المؤرخ من الهوى والتشيع وعوامل الانحراف عن الحق، مع تمحيص الأخبار ونقدها.

وثانيتها: تتمثل في الجهل بالقوانين التى تخضع لها الظواهر الطبيعية كظواهر الفلك والكيمياء والطبيعة، فكثيرا ما يجهل المؤرخون هذه القوانين فيسجلون أخبارا تحكم هذه القوانين باستحالة حدوثها. وعلاج هذه الطائفة من الأخبار يكون بإلمام المؤرخين بالعلوم الطبيعية وقوانينها واستبعاد كل ما يتنافى مع هذه القوانين.

وثالثتها: تتمثل في الجهل بالقوانين التى تخضع لها ظواهر الاجتماع الإنساني . وذلك لأن الظواهر الاجتماعية لا تسير حسب الأهواء والمصادفات، وإنما تحكمها قوانين ثابتة مطردة شأنها في ذلك شأن الظواهر الطبيعية .

وفي هذا يقول: «ومن الأسباب المقتضية له أيضا الجهل بطبائع الأحوال والعمران، فإن كل حادث لابد له من طبيعة تخصه في ذاته وفيما يعرض له من أحواله. فإذا كان السامع عارفا بطبائع الحوادث والأحوال في الوجود ومقتضياتها أعانه ذلك في تمحيص الخج على تمييز الصدق من الكذب»(٦٤) .

و«أما إذا اعتمد في الأخبار على مجرد النقل، ولم تحكم.. طبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الإنساني.. فربما لم يؤمن من العثور ومزلة القدم، والحيد عن جادة الصواب»(٦٥) .

وهذا هو ما حدث بالفعل، فقد نشأ عن جهل المؤرخين بالقوانين التى تخضع لها الظواهر الاجتماعية أن زلت أقدامهم وحادوا عن جادة الصواب، فسجلوا أخبارا تحكم هذه القوانين باستحالة حدوثها لتنافرها مع طبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الإنساني، مثل كثير مما نقله المسعودي من مختلف المؤرخين.

ولذلك يقول ابن خلدون: «فالقانون في تمييز الحق من الباطل في الأخبار بالإمكان والاستحالة أن ينظر في الاجتماع البشري الذي هو العمران، ونميز ما يلحقه لذاته وبمقتضى طبعه، وما يكون عارضا لا يعتد به، وما لا يمكن أن يعرض له. وإذا فعلنا ذلك كان ذلك لنا قانونا في تمييز الحق من الباطل في الأخبار، والصدق من الكذب، بوجه برهاني لا مدخل للشك فيه. وحينئذ فإذا سمعنا عن شيء من الأحوال الواقعة في العمران علمنا ما نحكم بقبوله مما نحكم بتزييفه. وكان ذلك لنا معيارا صحيحا يتحرى به المؤرخون طريق الصواب فيما ينقلونه، وهذا هو غرض الكتاب الأول من تأليفنا... وكأن هذا العلم مستقل بنفسه... وكأنه علم مُستنبط النشأة، ولعمري لم أقف على الكلام في منحاه لأحد من الخليقة إلخ»(٦٦) .

منهج ابن خلدون في البحث العلمي:

اعتمد ابن خلدون في بحوثه على ملاحظة ظواهر الاجتماع في الشعوب التى أتيح له الاحتكاك بها ومعرفتها، وعلى تعقب هذه الظواهر في تاريخ هذه الشعوب نفسها في العصور السابقة لعصره، وتعقب أشباهها ونظائرها في تاريخ شعوب أخرى، والموازنة بين هذه الظواهر جميعا، والتأمل في مختلف شئونها للوقوف على طبائعها، وعناصرها الذاتية وصفاتها العرضية، وما تؤديه من وظائف في حياة الأفراد والجماعات، والعلاقات التى تربطها بعضها ببعض

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 38

والعلاقات التى تربطها بما عداها من الظواهر الكونية، وعوامل تطورها واختلافها باختلاف الأمم والعصور، ثم الانتهاء من هذه الأمور جميعا إلى استخلاص ما تخضع له هذه الظواهر في مختلف شئونها من قوانين.

فهو في بحثه للظواهر الاجتماعية يجتاز مرحلتين: تتمثل أولاهما في ملاحظات حسية تاريخية لظواهر الاجتماع، أو بمعنى آخر تتمثل في جمع المواد الأولية لموضوع بحثه من المشاهدات ومن بطون التاريخ؛ وتتمثل الأخرى في عمليات عقلية يجريها على هذه المواد الأولية ويصل بفضلها إلى الغرض الذي قصد إليه من هذا العلم، وهو الكشف عما يحكم الظواهر الاجتماعية من قوانين. هذا هو قوام منهجه في بحثه. وهو قوام المنهج الذي لا يزال إلى الوقت الحاضر عمدة الباحثين في علم الاجتماع بشهادة باحث كبير هو «على عبد الواحد وافي» في بحثه عن منهجه.

وأما طريقة عرضه في المقدمة لما انتهت إليه بحوثه فتشبه من وجوه كثيرة الطريقة التى يسير عليها المحدثون من علماء الهندسة في عرض نظرياتهم . فهم يعنون كل فقرة من بحثه بقانون أو فكرة من القوانين أو الأفكار التى انتهى إليها؛ كما يفعل علماء الهندسة المحدثون إذ يجعلون نص النظرية نفسها عنوانا للفصل .

ثم يأخذ في بيان الحقائق التى استخلص منها القانون أو هذه الفكرة، أي يأخذ في الاستدلال عليها؛ كما يفعل علماء الهندسة المحدثون في الاستدلال على نظرياتهم. ولا يقتصر في هذا الاستدلال على ما شاهد أو اطلع عليه في بطون التاريخ من ظواهر اجتماعية، تدل على حتمية القانون الذي هو بصدده، بل يلجأ كذلك أحيانا إلى الاستدلال المنطقي الخالص، إن كان في الموضوع بعض عناصر يقتنع بها الإنسان عن طريق الدليل العقلي، وإلى التعليل بحقائق العلوم الطبيعية أو علم النفس إن كان في الموضوع بعض عناصر يقتنع بها الإنسان عن طريق هذه الحقائق.

تمثل ذلك في الفقرة التى جعل عنوانها «فصل في أن الأمة إذا غلبت وصارت في ملك غيرها أسرع إليها الفناء»(٦٧) فقد وضع في رأس الفقرة فكرة أو قانونا من الأفكار أو القوانين الاجتماعية التى انتهي إليه بحثه في شئون الاجتماع السياسي، ثم يأخذ في البرهنة على هذه الفكرة أو هذا القانون. فبدأ بالجاهين المستمدة من مقولات العقل الخالص ومن حقائق علم النفس وعلم الحياة وعلم الحيوان.

فقال: «والسبب في ذلك، والله أعلم، ما يحصل في النفوس من التكاسل إذا مُلك أمرها عليها وصارت بالاستعباد آلة لسواها وعالة عليهم، فيقصر الأمل ويضعف النسل. والاعتمار إنما هو عن جدة الأمل وما يحدث عنها من نشاط في القوى الحيوانية . فإذا ذهب الأمل بالتكاسل وذهب ما يدعو إليه من الأحوال، وكانت العصبية ذاهبة بالغلب الحاصل عليهم، تناقص عمرانهم وتلاشت مكاسبهم ومساعيهم، وعجزوا عن المدافعة عن أنفسهم، بما خضد الغلب من شوكتهم، فأصبحوا مُغلبين لكل متغلب طعمة لكل آكل؛ وسواء كانوا حصلوا على غايتهم من المُلك أو لم يحصلوا... وفيه، والله أعلم، سر آخر، وهو أن الإنسان رئيس بطبعه بمقتضى الاستخلاف الذي خلق له. والرئيس إذا غُلب على رياسته وكبح عن غاية عزه تكاسل حتى عن شبع بطنه وري كبده. وهذا موجود في أخلاق الأناسي. ولقد يقال مثله في الحيوانات المفترسة وأنها لا تسافد إذا كانت في ملكة الآدميين فلا يزال هذا القبيل المملوك عليه أمره في تناقص واضمحلال إلى أن يأخذهم الفناء، والبقاء لله وحده».

ثم ختم البحث بأدلة مستمدة مما شاهده وما اطلع عليه في بطون التاريخ من ظواهر اجتماعية فقال: «واعتبر ذلك في أمة الفرس، كيف كانت قد ملأت العالم كثرة، ولما فنيت حاميتهم في أيام العرب بقي منهم كثير وأكثر من الكثير... ولما تحصلوا في ملكة العرب وقبضة القهر لم يكن بقاؤهم إلا قليلا،

ودثروا كأن لم كونوا، ولا تحسبن ذلك لظلم نزل بهم أو عدوان شملهم؛ فملكة الإسلام في العدل ما علمت؛ وإنما هي طبيعة للإنسان إذا غلب على أمره، وصار آلة لغيره».

وقد يرى ابن خلدون أن بحثا ما يحتاج إلى دراسات تمهيدية، فيقف بعض فقرات على هذه الدراسات قبل أن يتناول البحث أو في أثناء علاجه له؛ كما فعل في الباب الأول إذ تكلم بتفصيل على الحقائق الجغرافية تمهيدا لكلامه على أثر البيئة الجغرافية في الحياة الفردية والاجتماعية، وكما فعل في الباب السادس إذ تحدث عن مختلف العلوم وموضوعاتها وأغراضها تمهيدا للكلام على نظم التربية وشئون العلم والتعليم في الشعوب.

ولا يظهر ابتكار ابن خلدون ولا تتحقق أغراضه من دراساته في «علم العمران» إلا في البحوث الأصيلة من مقدمته. أما بحوثه الاستطرادية والتمهيدية فيقتصر فيها على مجرد نقل الحقائق وجمعها وتلخيصها وتسجيل الآراء بعضها على بعض.. وما إلى ذلك.

وهكذا فالعلم الذي أنشأه ابن خلدون منذ أكثر من أربعة قرون وهو منقطع النظير، يحوم العلماء حوله ولكن بدون أن يستطيعوا الإتيان بمثله في شموله واستيعابه لجميع ظواهر الاجتماع الإنساني، وسلامة منهجه، ودقة أغراضه، ووحدة بنيانه. ظل الحال كذلك حتى ظهر العلامة الفرنسي أوجست كونت (Auguste Comte 1798 - ١٨٥٧م). فقام بمشروع خطير انتهي في جملته إلى ما انتهي إليه ابن خلدون، وإن خالفه في كثير من التفاصيل. فقد عمد كونت إلى الطائفة الأولي من البحوث التى كانت سابقة له، والتى اشتهرت باسم «فلسفة التاريخ» أو دراسة الحضارة الإنسانية من ناحية تطورها، فنقحها، وأكمل دراستها، وخلصها من صبغتها الفلسفية، ونهج في علاج حقائقها نهجا علميا، وجمع مسائلها تحت فرع واحد سماه «الديناميك الاجتماعي» Dymamique Sociale أو علم «التطور الاجتماعي».

وعمد إلى طائفة ثانية من البحوث، وهي طائفة البحوث الخاصة التى يتناول كل بحث منها مجموعة معينة من ظواهر الاجتماع، فضمها بعضها إلى بعض، وأكمل موضوعاتها، ومزج حقائقها وأغراضها، وجردها مما علق بها من اتجاهات فلسفية وعملية، وسار في دراسة مسائلها على المنهج العلمي، وجمع مسائلها تحت فرع سماه «الستاتيك الاجتماعي» La Statique Sociale أو «علم الاستقرار الاجتماعي».

ثم عمد إلى الجمع بين ««علم التطور الاجتماعي» و«علم استقرار الاجتماعي» فمزج حقائقهما بعضها ببعض، ووحد أغراضهما وأسسهما، وضمهما تحت لواء علم واحد، سماه «علم الطبيعة الاجتماعية» ثم عاد فسماه بالاسم المشهور به الآن وهو «السوسيولوجيا Le Sociologie أي علم الاجتماع، ظانا أنه أول من أنشأ هذا العلم، ولم يدر أن عالما عربيا قد أنشأه من قبله بنحو أربعة قرون ونصف قرن. وقد عرض هذا كله في كتابه الشهير الذي «ماهسدرو» في الفلسفة الوضعية» Cours de philosophie positive وبذلك لم يكن لعلم الاجتماع نشأة واحدة كما هو الشأن في بقية العلوم، بل كان له نشأتان، نشأته الأولى في القرن الرابع عشر على يد مؤسسه العلامة العربي «ابن خلدون»؛ ونشأته الثانية أو «بعثه» في منتصف القرن التاسع عشر على يد العلامة الفرنسي «أوجست كونت». وهناك كثير من الدراسات التى تؤكد على تأثر أوجست كونت بكتابات ابن خلدون وبمقدمته خاصة، وتدرس هذا التأثير دراسة علمية واضحة، يمكن الرجوع إليها(٦٨). ويقول شميث أحد المهتمين بتوضيح هذا وتحليله: «إن ابن خلدون تقدم في علم الاجتماع إلى حدود لم يصل إليها كونت نفسه في النصف الأول من القرن التاسع عشر... وإن المفكرين الذين وضعوا أسس علم الاجتماع من جديد لو كانوا قد اطلعوا على مقدمة ابن خلدون فاستعانوا بالحقائق التى كان قد اكتشفها والمناهج التى أحدثها في الدراسة ذلك العبقري العربي قبلهم بمدة طويلة لاستطاعوا أن يتقدموا بهذا العلم الجديد بسرعة أعظم كثيرا تا تقدموا به»(٦٩). وفي الحقيقة لقد برع ابن خلدون

باكتشافه لعلم الاجتماع، وإحاطته بمسائله ومناهجه براعة كبيرة من خلال المقدمة التى دون فيها أروع آرائه عن المجتمع العربي والإسلامي، والمغربي منه بوجه خاص، تلك المقدمة التى كتبها في مدة لا تزيد عن خمسة أشهر، فصارت موسوعة علمية في مختلف العلوم الاجتماعية «لم يغادر أي فرع من فروع المعرفة إلا ألم به».

وعرف ابن خلدون هذا العلم الجديد الذي اكتشفه بقول: «وكان هذا العلم مستقل بنفسه، فإنه ذو موضوع وهو العمران البشري الإنساني. وذو مسائل، وهي ما يلحقه من العوارض الذاتية». والمبدأ العام الذي أقام عليه ابن خلدون - كما مر بنا - هذا العلم هو مبدأ (القانون) أو أي خضوع الحوادث الاجتماعية لأسباب تنبع من الحياة الاجتماعية نفسها، وهو ما يسميه «بالعوارض الذاتية»، ولذلك يقول عنه العالم الأمريكي «فارد»: «كانوا يظنون أن أول من بشر بمبدأ الحتمية في الحياة الاجتماعية هو «منتسكيو» الفرنسي أو «فيكو» الإيطالي، مع أن ابن خلدون قد قال بذلك، وأثبت خضوع الظواهر الاجتماعية لقوانين ثابتة قبل هؤلاء بمدة طويلة، قال بذلك في القرن الرابع عشر. لقد نجح ابن خلدون بفضل منهجه العلمي التاريخي من أن يفسر كثيرا من الظاهرات الاجتماعية، مثل تفسيره للسلطة السياسية في مختلف الدول والحضارات، وألقى الضوء على ديناميكية مسار السلطة دوريا، وأعطى ابن خلدون مفتاحا علميا لتحليل الظاهرات الاجتماعية التى أصبحت تفسر على ضوء تاريخ يتميز بمراحل مستقلة نسبيا عن بعضها، وليس على ضوء تاريخ مسطح، وحدوي تتكرر فيه الظاهرات بشكل مستمر.

ألقى ابن خلدون نظرة بنيوية على التاريخ واستطاع أن يستخرج سمة جديدة، غير مرئية، سمة نوعية هى استقلالية الظاهرة الاجتماعية النسبية عن الأشخاص الذين يلعبون دورا - وفقط دورا - في معايشتها على الصعيد الحياتي اليومي. هذه القدرة على تجريد الأمور بهذا الشكل وعلى استخراج القانون والمعادلة المجردة تدل على أن ابن خلدون كان قد بلغ في هذا المجال، حدا متقدما لا نجد مثيلا له عند الشعوب الأخرى.

ولم يقتصر عطاء ابن خلدون الفكري على هذه المسائل فقط، حيث نجد في المقدمة سلسلة أفكار قيمة لم يتم بعد تبلورها على يد مفكرين عرب آخرين. فالنهج التاريخي الخلدوني، إضافة إلى أنه أعطى مفتاح تفسير ظاهرة السلطة، عاد وانصب على دراسة المسائل الأخرى المتعلقة بالحياة الاجتماعية كالعلم والمعرفة. وتوصل في هذا المجال أيضا، إلى معادلات مجردة ومركبة تفسر ما وراء العلم وما وراء المعرفة. يؤكد ابن خلدون على الأسس الاجتماعية للمعرفة والعلم.

فالأشكال الاجتماعية السائدة في البنية (بدوية كانت أم حضرية) تتمخض عن أشكال معرفية وعلوم تتناسب عضويا معها. وتطور الأشكال الاجتماعية يؤدي بالضرورة إلى تطور في المعارف والعلوم، وديناميكية الفكر بالتالي هي ديناميكية الأشكال الاجتماعية التى ينمو فيها هذا الفكر. ومن هنا صح لكاتب معاصر أن يقول (٧٠): «إن التاريخ هو الفلسفة في حالة التحقق، والفلسفة هي التاريخ في حالة التعقل. في «المقدمة» يعقل التاريخ العربي الإسلامي نفسه ويعبّر عن توق إلى أن أصبح حكمة كاملة».■

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 41

الهوامش

١. انظر السخاوي: الضوء اللامع ج٤ص ١٤٥ طبعة مصر بدون تاريخ.
٢. انظر ابن حزم: جمهرة أنساب العرب، وابن خلدون: كتاب التعريف تحقيق وتعليق محمد تاويت الطنجي طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ص ١، مصر عام ١٩٥١م.
٣. ابن خلدون: التعريف ص ٢١، ٣٣، ٤١.
٤. ابن خلدون: التعريف ص ٢٥ ـ ٢٧ وانظر ابن خاتمة الأندلسي: مجموعة خطية بمكتبة الاسكوريال بعنوان «تحصيل غرض القاصد فى تفصيل المرض الرافد» ورقم هذه المجموعة ١٧٨٥ وانظر د. عنان: ابن خلدون ط٢ ص٢٠ .
٥. ابن خلدون: التعريف ص ٥٨، ٥٩، والتوقيع هو كتابة الأوامر والقرارات السلطانية بعبارة موجزة بليغة· وكان من أكبر المناصب فى هذه الدولة، وكان يتولاه كبار الكتاب·
٦. ابن خلدون: التعريف ص ٩٨ .
٧. السابق ص ٢٢٨ ·
٨. ابن خلدون: التعريف ص ٢٨.
٩. ابن خلدون: المقدمة البيان ٥٩.
١٠. السابق ص ٢١٣، ٢١٤.
١١. د. على عبد الواحد وافي: عبد الرحمن ابن خلدون ص ٨٥، ٨٨ أعلام العرب العدد٤ مصر ١٩٦٢م.
١٢. انظر ابن تغري بردي: المنهل الصافي نسخة دار الكتب المصرية الخطية رقم ١١٣ تاريخ ج٢ ص ٣٠٠ والسخاوي: الضوء اللامع فى أعيان القرن التاسع ج٤ ص ١٤٦ومحمد عبد الله عنان: ابن خلدون ص ٩٣٠
١٣. ابن خلدون: التعريف ص ٢٤٩.
١٤. مدرسة أنشأها صلاح الدين الأيوبي، وقفها على المالكية يتدارسون بها الفقه، ووقف عليها أراضي من الفيوم تغل القمح، فسميت لذلك القمحية: التعريف ص ٢٧٩ .
١٥. المقريزي: السلوك.
١٦. السخاوي: الضوء اللامع ج٢ ص ٣٦٧، والمنهل الصافي ج٢ ص ٣٠١·
١٧. انظر ابن الفرات: تاريخ ابن الفرات ج١ ص ١٦٠، والتعريف: ص ٣٠.
١٨. ابن خلدون: التعريف ص ٣٨٢، ٣٨٣.
١٩. د. عبد الغني مغربي: الفكر الاجتماعي عند ابن خلدون، ترجمة محمد الشريف بن دالي حسين ص ٢٥ ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر عام ١٩٨٨.
٢٠. CF. La Chronologie des dynasties Arabo-Musulmanes , placée à la fin de notre travail .
٢١- د. على عبد الواحد وافي: عبد الرحمن بن خلدون حياته وآثاره ص ١ أعلام العرب عام ١٩٦٢.
٢٢. ابن الخطيب (١٣١٣ ـ ١٣٧٤م) هو مؤلف «الإحاطة فى أخبار غرناطة» بوجه خاص وينبغي أن نميز بينه وبين بن الخطيب المعروف بالفيلسوف فخر الدين الرازي الذي يتحدث عنه ابن خلدون فى المقدمة·
٢٣- ابن رشد الحفيد(١١٢٦ـ١١٩٨ م)الطبيب والفيلسوف الأندلسي المعروف.
٢٤. شفاء السائل فى تهذيب المسائل طبعة إسطنبول عام ١٩٨٥

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 42

٢٥. د. على عبد الواحد وافي: عبد الرحمن بن خلدون ص ٢٣٩، ٤٢٠.
٢٦. د. على عبد الواحد وافي: عبد الرحمن ابن خلدون ص ٢٣٩، ٢٠.
٢٧. د.عبد الغني مغربي: الفكر الاجتماعي عند ابن خلدون ص ٤٣ ترجمة محمد الشريف بن دالي حسين الجزائر عام ١٩٨ .
٢٨. السابق ص ٤٦، ٤٧.
٢٩. ابن خلدون: المقدمة ص ٣٥٩، ٣٦٤، ٤٦٢ تحقيق د. على عبد الواحد وافي القاهرة ١٩٦٠م .
٣٠. السابق ص ٣٦٤.
٣١. السابق ص ٣٦٢ .
٣٢. السابق ص ٣٧٥ .
٣٣. السابق ص ٣٧٩ .
٣٤. السابق ص ١٠٦٦ .
٣٥. السابق ص ١٠٧٤ .
٣٦. السابق ص ١٠٦٠.
٣٧. السابق ص ١٠٦٨.
٣٨. السابق ص ١١١٢، ١١٣.
٣٩. السابق ص ١١١٠.
٤٠. السابق ص ١١٨١.
٤١. السابق ١١٢٣ .
٤٢. ابن خلدون: المقدمة ص ٦١.
٤٣. د. عبد الله شريط: الفكر الأخلاقي عند ابن خلدون، الشركة الوطنية للنشر بالجزائر ط٢ ص ١٩٨١م
٤٤. ابن خلدون: المقدمة ص ١١٨١.
٤٥. السابق ص ١١١٢ .
٤٦. السابق ص ١٢٠١ .
٤٧. السابق ص ١٢٠٢، ١٢٠٣ .
٤٨. ابن خلدون : المقدمة ص ١٢٠٤ .
٤٩. السابق ص ١٢٠٤.
٥٠. د. عبد الله شريط: الفكر الأخلاقي عند ابن خلدون ص ٦١، ٦٢.
٥١. ابن خلدون: المقدمة ص ٩٧١.
٥٢. السابق ص ٩٧٥.
٥٣. السابق ص ٩٧٢ .
٥٤. ابن خلدون: المقدمة ص ١٢٦٩.
٥٥. السابق ص٩٧٧ وانظر د. عبد الله شريط: الفكر الأخلاقي ص ٦٨ ـ ٩.
٥٦. المقدمة ص ٩٨٥.

٥٧. د. محمد عبد الله عنان: ابن خلدون حياته وتراثه الفكري ص ٩٧، القاهرة عام ١٩٦٥م .

٥٨. د. محمد عبد الله عنان: ابن خلدون ص ٩٧ .

٥٩. وهي الفصول التى أعطاها هذه العناوين «فصل فى تفاضل الأمصار والمدن وفى كثرة الرفه لأهلها ونفاق الأسواق»؛ «فصل فى أسعار المدن»؛ «فصل فى اختلاف أحوال الأقطار بالرفه والفقر»؛ «فصل فى تأثل العقار والضياع»؛ «فصل فى حاجات المتحولين من أهل الأمصار إلى الجاه والمدافعة»؛ «فصل فى» اختصاص بعض الأمصار ببعض الصنائع٠

٦٠. ابن خلدون: المقدمة البيان ٢٦٥ .

٦١. السابق ص ٢٦٦ .

٦٢. السابق ص ٥٨ .

٦٣. من الجدير بالملاحظة أن ابن سينا والفارابي لا يعدان للتاريخ أي مكان حين يقومان بتصنيف العلوم، ولا يوجد مكان للتاريخ فى موسوعة إخوان الصفاء الضخمة، بل إن التاريخ كان، بعبارة أدق، مرتبطا بالسير والتراجم، وكان التاريخ يعتبر فنا قليل الأهمية، ومادة تكميلية، ولهذا ألحق بالأدب أحيانا، واعتبر فى عداد العلوم الدينية فى موسوعة الخوارزمي «مفاتيح العلوم» وكثيرا ما كان التاريخ يحتل المرتبة الأخيرة إلى جانب الشعر عند بعض المصنفين٠

٦٤. ابن خلدون: المقدمة البيان ٦٢.

٦٥. السابق البيان ٢١٩.

٦٦. ابن خلدون: المقدمة ص ٢٦٥، ٢٦٦ .

٦٧. السابق ص ٣٥١، ٣٥٢.

٦٨. انظر دراسة د. على عبد الواحد وافي: عبد الرحمن ابن خلدون ص ١٨٣ ـ ٢٠٩ والعلامة: لودفيج جمبلو فتش
L. Gumplowicz: Ibn Khaldun ein, arabischer soziolige des 1n 4 jahrhunde rtsociologi..201-202.
وكذلك العلامة «كولوزيو فارد S. Colosioz Varf» الأمريكي٠

٦٩. شميث N.Schmidt فى كتابه «ابن خلدون: عالم الاجتماع، والمؤرخ والفيلسوف٠ الذي صدر عام ١٩٣٠م
N. Schmidt : Ibn Khaldun : Historian , Sociologist, and philosopher (New - york) 1939.

٧٠. ناصيف نصار: الفكر الواقعي عند ابن خلدون، ص ٣٥٧، دار الطليعة، ط٢، بيروت عام ١٩٨٥م.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 44

المصادر والمراجع

١. ابن خلدون: المقدمة، تحقيق د. على بعد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، مصر ١٩٦٢م.
٢. ابن خلدون: شفاء المسائل فى تهذيب السائل، اسطنبول عام ١٩٥٨م٠
٣. ابن خلدون: كتاب التعريف، تحقيق محمد تاويت الطنجي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر١٩٥١ .
٤. ابن خلدون: لباب المحصل فى أصول الدين، نشر لوسيانو روبيو، دار الطباعة، المغرب عام ١٩٥٢م.
٥. ابن تغرب بردي: المنهل الصافي، نسخة دار الكتب المصرية الخطية برقم ١١٣ تاريخ ح٢٠
٦. ابن حزم: جمهرة أنساب العرب، بيروت، عام ١٩٥٤م.
٧. ابن خاتمة الأندلسي: تحصيل غرض المقاصد، مجموعة خطية بمكتبة الأسكوريال برقم ١٧٨٥م٠
٨. ابن الخطيب: الإحاطة فى أخبار غرناطة، بيروت عام ١٩٤٥م.
٩. ابن الفرات: تاريخ ابن الفرات ج ١ بيروت عام ١٩٦٢م.
١٠. الأب يوحنا قمير: مقدمة ابن خلدون، بيروت، المطبعة الكاثوليكية عام ١٩٧٤م.
١١. ساطع الحصري: دراسات عن مقدمة ابن خلدون، مكتبة الخانجي مصر عام ١٩٦١م.
١٢. د. سوادي عبد عمر: لمحات تاريخية من الفكر التربوي، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية مصر ١٩٦٢م٠
١٣. د. عبد الرحمن بدوي: مؤلفات ابن خلدون، القاهرة عام ١٩٦٢م.
١٤. د. عبد الغني المغربي: الفكر الاجتماعي عند ابن خلدون، ترجمة محمد الشريف بن دالي حسين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر عام ١٩٨٨م.
١٥. د. عبد الله شريط: الفكر الأخلاقي عند ابن خلدون، الشركة الوطنية للنشر بالجزائر عام ١٩٨١م.
١٦. د. على عبد الواحد وافي: عبد الرحمن بن خلدون، أعلام العرب العدد٤، مصر عام ١٩٦٢م.
١٧. د. عمر فروخ ـ كلمة فى ابن خلدون مقدمته، بيروت عام ١٩٥٥م.
١٨. د. عمر فروخ: تاريخ الفكر العربي إلى أيام ابن خلدون، دار العلم للملايين، بيروت ط٣ عام ١٩٨١م.
١٩. د. على الوردي: منطق ابن خلدون فى ضوء حضارته، معهد الدراسات العربي بالقاهرة عام ١٩٦٢م.
٢٠. أعمال مهرجان ابن خلدون: القاهرة، منشورات المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ١٩٦٢م.
٢١. د. محمد جابر العابد: فكر ابن خلدون، دار الطليعة بيروت ط٢، عام ١٩٨٢م.
٢٢. محمود الملاح: دقائق وحقائق من مقدمة ابن خلدون، بغداد عام ١٩٥٥م.
٢٣. محمود عبد المولى: ابن خلدون وعلوم المجتمع، تونس الدار العربية للكتاب، عام ١٩٧٦م.
٢٤. د. محمد عبد الله عنان: ابن خلدون حياته وتراثه الفكر، القاهرة عام ١٩٦٥م.
٢٥. د. مصباح العاملي: ابن خلدون وتفوق الفكر العربي على الفكر اليوناني، الدار الجماهيرية للنشر، ليبيا عام ١٩٨٨م.
٢٦. فتحية سليمان: الاتجاهات التربوية فى مقدمة ابن خلدون، مهرجان ابن خلدون المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية القاهرة عام ١٩٦٢م.
٢٧. د. ناصيف نصار: الفكر الواقعي عند ابن خلدون، دار الطليعة ط٢ بيروت عام ١٩٨٥م.

المراجع الأجنبية

1. A.Mazaheri, la Quotidienneddes Masulmans au Moyen Age, Hachette (18) 1951.
2. Schmidt, Nahoniel, Ibn Khaloun Historian, Sociologist ,and philosopher (New York: Columbia University press1930).
3. CF, La Chronoloaig des dynasties Arabo- Muslmanes , placée al à fin de notre Travail.
4. Maxx Weber, La Savantet et politique, introduction par Raymond Aron, plon paris 1963.
5. Historie de la Litterature Arabe, paris 1943.
6. l. gumplowicz ibn Khaldun eim, arabischer soziolige des 14 jahrhunderts. In sociogische essags, 1963.
7. N.Schmidt: ibn Khaldun ,sociologist, and philosopher (New - YorK 1939).

هشاشة الجسد/ صلابة الروح: في جنازة ثانية لأمل دنقل

كمال أبوديب *

فاتحة:

اقترحت في دراسات سابقة أن المشروع الحداثي في العالم العربي هو في جوهره، في المسار الطاغي منه، مشروع مأساوي. ومنابع مأساويته متعددة، بينها الستة التالية:

١- بدأ مشروعا بطوليا لم يمتلك أدوات القوة ومكونات البطولة القادرة على الإنجاز.

٢- ارتبط منذ تبرعمه تقريبا بالحركات الفقاعية التي اختلط لديها مفهوم الانفجار الانقلابي بالثورة، مؤمنا بقدرته على تغيير العالم.

٣- ظل إلى حد كبير نبوئيا ضبابيا في نبوئيته ويصدر عن إيمان غيبي بحتمية النصر وتحقيق التقدم (بالمعنى الأوروبي للكلمة).

٤- ظل أيضا ماضويا في منابعه التصورية للبعث، رغم تطلعاته المستقبلية ، وأعاد بذلك لهجة الفكر الديني والأسطوري إلى الحياة، وكانت معظم أنموذجاته البطولية مزيجا من الشخصيات الدينية والأسطورية والخرافية.

٥- آمن لزمن طويل إيمانا عميقا بفكرة الفرد المنقذ المخلص - والمهدي المنتظر - رغم تغنيه سطحيا بفكرة الشعب والجماعة.

٦- تشكلت من تدفقاته الأولى ذاكرة شعرية بلاغية تحولت إلى بئر تمتاح منها الفاعلية الشعرية في وضع من الانفصام الحاد بين اللغة والواقع ، وبين التجربة الحميمة والتكوين الذهني- الشعوري الشرنقي.

في التشابكات التي أقدمها هنا مع أمل دنقل محاولة لاكتناه بعض هذه السمات في لحظة مفصلية من بداية تشظي المشروع الحداثي ونهايات مرحلة اليقين بعظمته وحتمية انتصاره، وتنامي رؤيته الفجائعية . ولا تهدف هذه الدراسة إلى الإقلال من أهمية شاعر فرد لا شك لدي في أنه كان شاعرا متميزا يتلظى في أتون علاقته بوطنه وإخلاصه له، بل إلى إضاءة مأساوية التجربة التي عاشها والمدار الذي انتهى إليه. وهو في ذلك لا يمثل ذاته الفردية المطلقة بل يجسد تجليا من تجليات ما أسميته في أبحاث عديدة «البنية المعرفية» المتشكلة في مرحلة تاريخية ما نزال نعيش في عقابيلها.

كتبت هذه الدراسة خلال الأشهر الأولى من عام ٢٠٠٣ وقدمت في الندوة التي عقدها المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة في أيار (مايو) من ذلك العام. وهي تبدأ متعمدة بلهجة خطابية احتفالية على الطريقة الميمونة في الأصقاع العربية المصونة.

This study is part of a major research project entitled « The Agony of the Modern and the Rise of Postmodernism with Special Reference to The Ideology, Politics and Poetics of Feminist Discourse: The Feminization of Culture», which has been supported by the Leverhulme Trust in London through an award for three years of a Major Research Fellowship. I would like to thank the Trust for its generous and vital support.

* أكاديمي سوري. أستاذ كرسي الأدب العربي. جامعة لندن.

هشاشة الجسد/ صلابة الروح:
في جنازة ثانية لأمل دنقل

-١-

نلتقي لنتذكّر أمل دنقل – و والله ما كنا نسيناه – ومهاد الحضارة العربية التي تولّه بها أمل مسحوقة تحت جنازير دبابات الغزاة المغتصبين .

نلتقي وبغداد الرشيد ترشح دماً لتشرب أفواه أطفالها السغبى ، و بصرة الخليل ترتعد كل لحظة على وقع أقدام غزاة يطأون ترابها بصلف إمبراطوري، وينهكونها بنشوة المتشفّين .

نلتقي و الذين لم يكونوا – حين مات أمل– قد صالحوا صالحوا، والذين لم يكونوا قد انهزموا انهزموا، و الذين لم يكونوا قد سُحِقوا سُحِقوا ، والذين لم يكونوا قد بايعوا بايعوا ، و الذين لم يكونوا قد باعوا باعوا ، والذين لم يكونوا قد خانوا خانوا .

فبحقِّ الله ، أنلتقي لنحتفي و نحيي ؟

أم نلتقي في جنازة ؟

جنازة تذكارية لأمل دنقل ،

وجنازة أخرى ، مشينا في أمثالها ألف مرة ومرة،

لهذا الوهم المخاتل الذي سمَّيناه «العرب» و «الأمة العربية» و «الوطن العربي» ؟

-٢-

نلتقي في قيعان المأساة ، و لا عين ترى ، ولا أذن تسمع، و لا يد تمتدُّ لتنتشلنا من بئر الموت الزعاف ، ولا أصابع ترتفع تبحث عن حافة البئر تتعمشق بها و تجهد للصعود .

أم أن ثمة يداً ، و ثمة أذناً ، وثمة عيناً ، و ثمة أصابع ، وأنا غافل لا أدري ؟

هوذا واحد من الأسئلة التي تصطرع في دمي اليوم ، كما في دماء الكثيرات والكثيرين منكم و منكن. لكن ، و أيّمُ الحق ، ما هو بجديد بين الأسئلة .

بل إنه لقديم قديم ، عريق عريق .

وإنك لتراه و تسمعه و تحسُّ طنين صرخاته ، وأنين رعداته و رعشاته وارتجافاته في قبر هذا الذي نلتقي اليوم لنقيم له جنازة جديدة . بلى ، في قبره – في شعره. ذلك أن هذا السؤا ل ، في وعيي ، هو السؤال الجوهر الذي برَّح وجود أمل دنقل ، وانتصب شاهدةً على قبره شعراً حميماً موجعاً ، حين سدّوا على قبره بالصفائح.

و السرُّ أن زمن أمل دنقل كان زمن مأساة كزمننا ، و قلب أمل دنقل كان ينبض بحب هذه الأرض كقلوبنا – بل لأقل كما قال هو– كقلوب معظمنا أو بعضنا .

ولهذا السؤال ، كما وعاه أمل دنقل ، و كما صاغه، سأخصص بعض وقتي، ولملامح الإجابة عليه سأخصص بعضا آخر .

-٣-

«جائع يا قلبيَ المعروض في سوق الرياء
جائع . . حتى العياء

ما الذي آكله الآن، إذن،... كي لا أموتْ ؟» (١٤٠)(١)
«قدمي تلتمس السُّلمةَ الأولى لكي أصعد

فوقا/ويدي
تلتمس الحاجز إذ أخشى السقوط كيف أبقى ؟» (١٤٠)

تلك هي صرخة السؤال : «كيف أبقى ؟ ما الذي آكله كي لا أموت»؟ .

والسؤال يقرع شغاف الروح بعنف ، و يمزّق شرايين القلب . سؤا ل لاهثٌ ، يائس ، لا سؤا ل نابض بحيوية البحث و وعد الخلاص. والسرُّ في لهاثه ويأ سه أنه يلعلع في فضاء محتقن بالموت ، محتشد بغازاته وسمومه ، فضاء مغلق كل ما فيه يرشح موتاً :

«أعطني القدرة حتى أبتسم
فشعاع الشمس يهوي كخيوط العنكبوت
والقناديل تموت .
....
عفن الموتى و أطياب الحنوط
نكهة تكسو فناء البيت ، تسري في دمي عرقاً فعرقا
منهكٌ قلبي من الظلمة ، إني لا أرى ».(١٤٠)

والعقم ضارب في العروق :

«غير أنا لم نعد ننجب إيزيس جديدة» (١٣٨)

بل إن السؤال قد يكون مُضَرَّجاً لا باليأس فقط ، بل بالحسِّ بالعار و بالاستنكار لقبول الواقع و للسلوك المخزي و للبقاء على قيد الحياة :

«أسأل يا زرقاء
عن وقفتي العزلاء بين السيف . . و الجدار
عن صرخة المرأة بين السبي و الفرار
كيف حملتُ العار ،
ثم مشيتُ دون أن أقتل نفسي ،
دون أن أنهار ؟
ودون أن يسقط لحمي.. من غبار التربة المدنسَّة؟
لشد ما أنا مهان
لا الليل يخفي عورتي . . و لا الجدران» (٨٤)

هامش يتوسط المتن كما بارق في ليل بيداء بلا نهايات..

-٤-

الواقع/ التاريخ

الواقع اليومي هشٌّ، ممزّق، مأساوي، كل ما فيه يفيض سواداً و يأساً .

والواقع اليومي هو الحاضر. الحاضر، إذن، نبع أسىً و عذابات . و تبدو الروح (إذا كان لهذه الكلمة من معنى) مجهضةً، متناثرة في فضاء حالك، أنّى توجهتَ فثمَّ وجه الموت. لكن، في مكان ما، ثمة قَبَسٌ ناءٍ، يأتلق القَبَسُ قليلاً، و يرتعش. فإذا هو

«الماضي» – التاريخ.

وحده الماضي عالمٌ من الصلابة و التماسك، وطاقة للعطاء والأمل . وبهذا الماضي يتشبث أمل دنقل ويُنْشِب مخالبه إنْشابَ الغريق أظافره في طمي الضفّة الغريقة . هكذا يصبح الماضي ملاذاً ، و التاريخ نمطاً من أنماط ما أسميته في دراسة للشعر الجاهلي «ابتعاث لحظة الحيوية والقوة» في وجه الحاضر المتهاوي . لا ملاذ إلا الماضي . و مع أن أمل دنقل في مواقع محددة يتخذ من الماضي موقف الغاضب ، المتهكم، الناقد ، فإنه في الأغلب ، و في الجوهر ، يبني الماضي ملاذاً ، قطباً نقيضاً لقطب الحاضر الملعون .

أليس هذا ، في الجوهر ، موقفاً «أصولياً» من نمط أو آخر؟ أما هو أيضاً تجسيد ليقين غيبي ، ديني الجذور ، بسحرية «الماضي الذهبي» و قدرته الفائقة على «الانبعاث» ؟ أليس هذا ، جوهرياً ، تعلقاً بمعجزة

مهدي منتظر يطلع من رحم الغيب ؟

أليس هذا ، بصيغة أخرى ، تشبثاً بعنقاء سحرية تحترق لينبعث من رمادها الطائر الجديد المتنفِّض حياة و سحراً وفتنة ؟ ثم أو ليس من الدال أن أمل نفسه يستعيد حكاية العنقاء ، مبرزاً إياها بوصفها واحدة من نادر «القوى» التي تَعِدُ بأمل الخلاص ، بل بحتمية الخلاص .

«قلوب ثلاثية شارة الزمن القادم المستجاب . قفوا يا شباب: لِمَنْ جاء من رحم الغيب،// خاض بساقيه في بركة الدم،// لم يتناثر عليه الرشاش،// و لم تبدُ شائبة في الثيابْ // قفوا للهلال الذي يستدير// ليصبح هالات نور على كل وجه وبابْ ! // قفوا يا شبابْ !// كليبٌ يعود كعنقاء قد أحرقت ريشها لتظل الحقيقة أبهى// و ترجع حلَّتها - في سنا الشمس- أزهى . . و تفردَ أجنحة الغد..// فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب!!»(٢٩٧) .

أما كيف تنهض مدائن كهذه من الخراب . فذلك ما هو مسكوت عنه . غير أنه قد يكون دالا أن العنقاء تحرق ريشها فقط لا نفسها، وأن حلتها هي ما يتجدد ، و أن الخروج خروج من ذكريات الخراب لا من الخراب ذاته.

-٥-

ثمة ، إذن ، عالمان من الهشاشة - بل واقعان للهشاشة : الجسد والواقع اليومي . و ثمة، في المقابل وفي مكان النقيض، عالمان للتماسك والصلابة : الفكر والماضي. أي العقائدية (الأيديولوجيا) والتاريخ . والعقائدية متجذرة في التاريخ . فكأن ثمة عالماً واحداً للصلابة و الأمل هو التاريخ . الماضي الذهبي - رغم أن ذهبه ليس ٢٤ قيراطاً ، بل تشوبه شوائب. ليس تبراً خالصاً ، بل يختلط بتبره الترب .

(ولاحظوا العلاقة المعجزة بين - ت ر ب - و - ت ب ر- كأنما هي ذاتها العلاقة المعجزة بين - أ م ل - و - أ ل م -) !!

تَشِفُّ العقائدية في لمحات نادرة عن مصدر محدد للأمل اسمه «الآخر الجماعي» ، «الشعب» أي «الملا» : أ م ل / م ل أ . أو مجموعة / جماعة من هذا الملأ:

أولئك الذين أحبوا الوطن تربة و سماء ، و حين جاء الطوفان لم يهربوا بل انتصبوا يبنون السدود لدرأ الطوفان . بيد أن سدودهم لم تُنَجِّ الأرض من الدمار . غير أنهم ماتوا على حب الأرض .

«جاء طوفان نوح .
هاهم الجبناء يفرُّون نحو السفينه .
بينما كنتُ . . .
كان شباب المدينه
يلجمون جواد المياه الجموح
ينقلون المياه على الكتفين ،
و يستبقون الزمن
يبتنون سدودَ الحجارة
علَّهُمُ ينقذون مهاد الصبا والحضاره
عَلَّهُمْ ينقذون . . . الوطن !
صاح بي سيّدُ الفُلْكِ - قبل حلول السكينَهْ :
أُنْجُ من بلدٍ . . لم تعدْ فيه روح !»

قلتُ : طوبى لمن طعموا خبزه . . في الزمان الحسنْ
وأداروا له الظهرَ
يوم المحنْ!
و لنا المجدُ - نحن الذين وقفنا
(وقد طمس الله أسماءنا!)
نتحدى الدمارَ . .
و نأوي إلى جبلٍ لا يموتْ
(يسمّونه الشعبَ!)

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 49

نأبى الفرارَ . .
و نأبى النزوحْ !
. . . .
كان قلبي الذي نسجته الجروح
كان قلبي الذي لعـنــتــه الشروح
يرقد - الآن - فوق بقايا المدينه
وردةً من عطنْ
هادئاً . .
بعد أن قال «لا » للسفينه
. . و أحبّ الوطن !» (٣٣٦-٣٣٨)

سوى ذلك لا يبرُق في هذا القاع المغلق المضمَّخ بالمأساة بارقٌ من وعد أو فرح . جسد الحبيبة بين آن وآن . جسد الاسكندرية هنا و هناك ، يرفرفان في لجة عاصفة أو ريح صرصر لكنهما ليسا مصدرين للأمل أو وعدين بالخلاص . إنهما ، فقط ، ألق عارض من شيء يشبه الغبطةَ في الفضاء الحالك الذي يدور داخل جوف الحوت : عفواً داخل جوف الموت . و الموت، على أي حال ، حوت .

أعود إلى أسئلتي : كيف ؟ من أين ؟ ما هو المنطق الداخلي الذي يسوِّغ انبثاق جسر الخروج، صراط الولادة الجديدة ، ووعد الممكن الجميل ، وذلك الإيقاع الصلب ، المتماسك ، والزخم اللغوي والموسيقي ، التي تتجسد كلها في ما يكاد يمثل النصف الثاني ، كمّياً ، من شعر أمل دنقل، بدءاً من العهد الجديد وإلى خاتمة البسوس ؟

يتجسّد ذلك كله ، مثلاً ، في «لا تصالح»، كما يتجسّد في «أقوال اليمامة» في زخم من الجمل الاستفهامية الاستنكارية، و في الصوت الحاد، الواثق، المبشر بسلاح وحيد يعيد للأرض العربية السليبة حياتها : شيء هو الدم.. و الدم فقط (٣٠١)

ويتجسد في سلسلة من المعطيات النارُ جوهرها .

هوذا هذا الزخم الأرجواني : (٢٨٨-٢٨٩):

«أقول لكم : أيها الناس كونوا أُناساً !
هي النار ، وهي اللسان الذي يتكلّم بالحقّ!
إن الجروح يطهِّرها الكيُّ ،
والسيف يصقله الكِيْرُ ،
والخبز ينضجه الوهجُ ،
لا تدخلوا معمدانيَّة الماء . .
بل معمدانية النار . .
كونوا لها الحطب المُشتهى والقلوبَ : لحجارة،
كونوا . . إلى أن تعود السماواتُ زرقاءَ ،
والصَحَراءُ بتولاً . .
تسير عليها النجوم محمَّلةً بسِلال الورود.
أقول لكم : لا نهايةَ للدم . . . »

هـذا الـزخـم الأرجـواني لـه أصـداؤه في لمحات خاطفات في أمكنة أخرى من شعر أمل دنقل. وهو وحده نقيض الواقع المتمزق ، الميت ، الواقع الّذي يطوّق كل شيء و يفيض من كل شيء ، أكثرها إيلاماً : الوطن العدوّ ، و اليأس من الراهن و المستقبل لأن العُقم يعشعش فيهما غائر الجذور، و يدفع إلى إلحاح الشاعر لا على موته الشخصي كوسيلة للخلاص وحسب ، بل على موت الجيل الآتي ، أبنائه الذين لا مستقبل لهم سوى العبودية و الحرمان و المذلة . هي ذي رايات هذا الموت ، هذا اليأس الذَبَّاح ، تخفق في الأفق الأسود في هذه الأبيات :

«أبانا الذي في المباحث . كيف تموتْ .
و أغنية الثورة الأبدية
ليست تموت ! ؟(٢٢٣)
* * *
كتابة في دفتر الاستقبال :
لا تسألي النيل أن يُعطي و أن يلدا
لا تسألي . . . أبدا

إني لأفتح عيني (حين أفتحها!)
على كثير.. و لكن لا أرى أحدا ! !(٢٧٠)

* * *

خاتمة (٢٧١-٢٧٢)

«**آه من يوقف في رأسي الطواحين ؟ / و من ينزع من قلبي السكاكين ؟ // و من يقتل أطفالي المساكين // لئلا يكبروا في الشُّقَقِ المفروشة الحمراء// خدامينَ // مأبونين // قَوَّادين//**
من يقتل أطفالي المساكين ؟ // لكيلا يصبحوا - في الغد - شحَّاذين //يستجدون أصحاب الدكاكين // و أبواب المرابين // يبيعون لسيارات أصحاب الملايين . الرياحين // و في «المترو» يبيعون الدبابيس و « يسَ » // و ينسلّون في الليل يبيعون «الجعارين» لأفواج الغزاة السائحين // هذه الأرض التي ما وعد الله بها // من خرجوا من صلبها . . //
و انغرسوا في تربها .. // و انطرحوا في حبها . . مستشهدين!
فادخلوها «بسلام»
آمنين !! »

-٦-

حين يختتم شاعر رحلة عمر بأكمله كانت قد بدأت بالأسى، بصور المأساة ، و لمحات الخيبة، و انقشاع وهم التغير ، فإن رؤيته للوجود تبدو دائرة مغلقة على الأسى و الانكسار .

كذا اختتم أمل دنقل رحلة عمره : بتأملاتٍ (نادرة في ما سبق من شعره) تولّدها مواجهة المرض و الموت في سرير أبيض، كل شيء حوله أبيض ، و لا حلمَ يهفهف حوله سوى طيف «بياض الكفن» ، ثم بانعطافة إلى مآل الأرض و الوطن الذي لا يختلف إطلاقاً عن مآل جسده المتفتت المتهاوي ، و الأزاهير المجزوزة التي تبوح له بتجربة أساها على أيدي قاطفيها ليقدموها له وهو في سرير مرضه :

«**إن البياض الوحيد الذي نرتجيه**
البياض الوحيد الذي نتوحّد فيه: بياض الكفن»(٣٥٢)
«**هاهو الآن ، لا نهرَ يغسل فيه الجروح**
و ينهل من مائه شربة تمسك الروح
لا منزلٌ لا مقام
فعلى الراحلين السلام
و السلام على من أقام ».

مع ذلك يظل يبحث ، برجاء :

«**واحدٌ من جنودك يا سيدي**
خبزه خبز ضيقْ
ماؤه بلُّ ريقْ
و الممات بعينيه كالمولد
واحدٌ . . .
يركع الآن ينشد جوهرة تتخبأ في الوحل ،
أو قمراً في البحيرات ،
أو فرساً نافراً في الغمامْ ».

و تنبثق أسئلتي الوخَّازة من جديد ، لا فرساً من غمام ، بل رمحاً طاعناً في الرأس :

من أين تأتي الطاقة على نشدان «جوهرة في الوحلِ » و» فرسٍ نافرٍ في الغمامْ» لدى واحد لا يرتجي سوى «بياض الكفن» ؟ من اليقين بإمكانية المعجزة ؟ من رؤية غيبية ، دينية الأصول والفروع ، للإنسان والعالم؟ أم من «بلاغيات الانبعاث الحتمي» المترسّخة في عالم منهار ، متناثر ، ميت ؟

لا جواب لديّ . لا أعرف . لعلكم أنتم تعرفون ، فتجيبون ! !

-٧-

شعر أمل دنقل / نادر في شيء واحد : لا يكاد

يوجد في نسيجه الكتاني خيط واحد من الحرير ، و لا في أفقه بريق واحد ، و لا في رماده جمرة واحدة ، و لا يكاد يكون فيه نبض واحد من الفرح ، أو رعشة واحدة من الغبطة ، أو وعد واحد بمزدهر من الآتي . بل لأحترسْ قليلاً –

ما أقوله حق في كل ما نسميه الفضاء العام – الفضاء الجماعي – فضاء الوطن والأمة و الجموع .

وفي الفضاء الآخر ، الفضاء الخاص ، فضاء الروح الفردية ، و العين الشخصية ، والقلب الواحد ، ثمة شيء من النبض والجيق والفرح والغبطة ، لكنه ضئيل ضئيل مثل بصيص نارٍ في صحراء شاسعة من الرماد بين مكة و بغداد . وهذا البصيص يكاد يرتبط دائماً بامرأة ، أو بمكان من أماكن الحياة اليومية ، أو بصديق بائس .

و بهذا المعنى ، فإن زمن أمل الذي عاينه ، أو أدركه ببصره و بصيرته ، كان أعمق في مأساويته ، و أشدّ حلكةً ، و أفجع حزناً حتى من زمنكم أنتم ، شعراء هذا الزمان – بل من زمن معظمنا أيضاً .

و السرّ أن أمل يكاد يكون نذر كل شيء للآخر ، ولم يبقِ لذاته إلا القليل القليل .

لكن هل يصح الحديث عن «الآخر» ، و عن «الذات»، في حديث عن الشاعر ؟

لا .

إنه لا يصح .

لكن ، ها أنذا أتحدثه . فليكُ أن بعض حديثي يقوّض بعض حديثي : تماماً كما قوّض بعضُ شعر أمل بعضَ شعر أمل .

و هذا أيضاً تا سأنذر له بعض وقتي – النصف الثالث من وقتي .

-٨-

كل ما في اليومي ، و المعيش ، و المادي ، من نصب الشهيد إلى جسد الشاعر، إلى الأرض ، إلى الوطن – العدو ، وأبواط جنود الاحتلال ، و الخونة، و اليهود ، إلى الحبيبة التي تستدفئ في أحضان القرصان ، ينضح أسى ، و انهياراً ، و قبحاً أحياناً ، وجلافة ، وموتاً – بل لأ قل احتضاراً ، قبل أن تعصف الرعشة الأخيرة بالجسد – من فاتحة الاسكندرية إلى الجنوبي و الغرفة رقم ٨ و الصبية الدمشقية – أيها اعتبرناه ختاماً .

لكن ، ثمة شيء مع ذلك ، في مكان ما ، يأتلق وعداً وعزيمة و تماسكاً و صلابة . صلابة حقيقية ، لا تماسكاً مفتعلاً . ترى ما هو هذا المكان : الفكر المجرد؟ الروح ؟ الذات ؟ القلب ؟ الرغبة ؟ اليأس المنقلب ، بعصاً سحرية ، أملاً ؟

و السؤال المحيّر هنا : من أين ينبع هذا الشيء الألق ؟ ما المنطق الداخلي ، في شعر أمل ، أو في الحياة الذي يسمح لهذا الأ لق أن يألق ؟

ما الفاعليات التي تسوّغ للشاعر أن يرى ما يرى و يحس ما يحس و ينطق ما ينطق ؟

أم أنه ليس ثمة من منطق داخلي ، و لا فاعليات؟ و ليس ثمة من ينبوع سائغ ؟

أَالأمر إذن وهم و ضغث حلم ؟ أم افتعال؟ أم ذاكرة شعرية ترشح في كلام أمل دنقل قسراً واغتصاباً ؟ أم موقف عقائدي (آيديولوجي) نمطي تماماً ، لا بالنسبة إلى أمل فقط ، بل إلى الوجود العربي بأكمله ؟ أم نوع من الإيمان الغيبي – الديني في جوهره– يرشح من كل شيء في وجود «العربي» (إذا كان لهذه الكلمة من معنى) في العالم ، و يغمره في آن

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 52

واحد؟

أنـتـم أحـرار في أن تجيبـوا بما تشـاؤون ،
وأحرار في ألا تطرحوا هذه الأسئلة أصلاً .
أما أنا
فلست حرّاً .

لأنني مدفوع دفعاً بزخم هذا الشعر الذي هجهج به عبر عمره شاعر يتحد فيه الأمل بالألم . . (وهذا تا سأختتم به قولي) .

والخيـار الـذي أتبنـاه لـلإجـابـة هـو مـا يتمثـل في الأخيرين من هذه الاحتمالات : أي وجود فجوة هائلة في الوعي و الذات عند «العربي» الفنان (و«العربي» غير الفنان) في هذا الزمن الممتد عبر قرن ، بين الواقع و الممكن ، المادي و اللامادي ، التحتي و الفوقي. و قفز العربي من الأول إلى الثاني من هذه الأطراف قفزاً حراً في فضاء لا وزن فيه، دونما منطق يسمح ، أو مسوّغ يسوّغ ، أو فاعليات تؤدي إلى . . . قفز يكمن في مكنونه إيمان ديني الأصول و الجذور و الغصون والثمار . غيبي لا مفسّر له و لا مسوّغ سوى أنه في مثل فعل : كن / فيكون .

و هو ، هذا الذي أصفه ، في مكمن الموت ، في المقتل الفـاصـم ، مـن الـوجـود «الـعـربي» في العـالـم في زمـننـا البائس هذا .

تريدون أدلة ؟

١ بغدا د - الكويت ١٩٩٠

٢ بغداد ٢٠٠٣

١- وا قع دولي و عسكري يقول بجلاء : العراق سيسحق . و إدراك حقيقي لهذا الواقع المادي .

٢- خطابات تهدر مبشرة بالنصر المبين المدعم مـن الـلـه بـطيره الأبـابـيـل وبسـحـق المغـتصـبين الامبراطوريين القادمين .

٣- العراق مدمّر و بغداد تأكل بثدييها ما لم تكن تقبل أن تأكله بفمها .

٤ ـ الشعراء في قلب القاهرة - وغير القاهرة - يهـدرون شـعـارات الـنـصـر و الـتـحـريـر و عـظـمـة الأمـة ويبتعثون ما ضيها مستقبلاً باهر اللمعان .

-٩-

و كمال أبوديب يقول : هذا كله قفز حر في فضاء لا وزن فيه.

فراغ بفراغ .
سديم بسديم .

غير أنهم يصرخون في وجهه : من أين تأتي أيها النبي المزيّف ؟ يا أزرق اليمامة و مسيلمة النقد ؟

تماماً كما قالوا لأمل دنقل حين هجهجت زرقاء اليمامة توشوش لسانه لينطق بما تراه .

وكـمـا قـالـوا لـلـزرقـاء عـيـنـهـا حين صـرخت في أحداقهم بما تراه .

هوذا ما قالته لأمل فقاله لنا :

«**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**» (٨٦ - ٨٧)

«أيتها العرافة المقدسه
ماذا تفيد الكلمات البائسه ؟
قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبار . .
فاتهموا عينيكِ ، يا زرقاء ، بالبوار !
قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار!
فاستضحكوا من وهمك الثرثار..
و حين فوجئوا بحد السيف
قايضوا بنا
و التمسوا النجاة
و الفرار

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 53

و نحن جرحى القلب ،
جرحى الروح و الفمِ
لم يبقَ إلا الموت
و الحطام و الدمار» .

I - خواتم لتقاسيم على أمل :

نسق ثلاثي	أ م ل	أمل، وعد، بشرى
نسق ثلاثي	أ ل م	أسى، حزن، جرح
	أ م ل	فراغ في القلب - لا معنى

	م ل أ	جماعة، شعب، ناس
نسق ثلاثي	أ ل م	شفى الجرح
	ل م أ	فراغ في النهاية - لا معنى

خاتمة كل نسق لا معنى لها . خاتمة النسق الكبير السداسي لا معنى لها .

غريب ؟

لا.

II - ذلك أمل دنقل.
بل: هذا أمل دنقل في

الذي كتبه في زمن لم يزل ....

-١٠-

حاشية تستحق أن تكون في المتن لكنني لا أعرف أين أقحمها:

ليس شعر أمل دنقل ، كما أشرت بدءا ، التجسيد الوحيد أو الأكمل للرؤية التي أحاول أن أجلوها في هذه الدراسة، أو للبنية المعرفية التي منها تفيض . فلقد كانت هذه الرؤية لزمن طويل سمة طاغية في المشروع الحداثي بأبعاده المختلفة، وكان أصفى تجل لها في الشعر إنتاج خليل حاوي في معظمه . وكان حاوي الى حد بعيد ضحية التشبث بهذه الرؤية و«شهيدا» من شهدائها . فلقد كتب حاوي تجلي رؤيا الانبعاث النقي في «الناي والريح»(٢) كما كتب ذروة المأساة في «لعازر»(٣) (بيادر الجوع) . واتسمت بعض قصائده بسمة باهرة، كما هي الحال في «بعد الجليد» إذ تتشكل القصيدة في كتلتين : الأولى يطغى عليها الجليد والموت، والثانية تهلل للانبعاث، ولا يفصل بين الكتلتين سوى فاصل طباعي قصير من النقاط او المنجمات الطباعية(٤).

وآخر ما أود الإشارة اليه من مثل هذا التكوين الرؤيوي مقالة لسمير سرحان قبل يومين(٥). تندب المقالة في ما يبلغ حوالي ألفي كلمة فيما أظن الواقع العربي بكل أبعاده وكل أنظمته السياسية . وفي فقرة نهائية ، لا تزيد على عشرين كلمة، تبدأ مقطعا جديدا، مبشرة بأن المستقبل سيكون أفضل، دون أن تكون ثمة إشارة واحدة إلى ما يمكن أن يسوغ التبشير بذلك أو يكشف احتمالا واحدا لكون المستقبل أفضل .

والأمثلة على ما أحاول أن أبرزه لا تكاد تحصى وتستحق أن تجمع من أجل دراسة متخصصة أكثر رحابة مما هو متاح لي الآن .■

كمال أبو ديب

هوامش

١- جميع النصوص المقتبسة من شعر أمل دنقل مأخوذة من *الأعمال الكاملة*، مكتبة مدبولي، القاهرة د. ت. لكن يحتمل أن يكون تاريخ النشر عام ١٩٨٣. وقد وضعت أرقام الصفحات إلى جانب كل نص مقتبس.

٢- را. «السندباد في رحلته الثامنة»، حيث تتحقق الرؤيا «رؤيا يقين العين واللمس وليست خبرا يحدو به الرواة»، في *الناي والريح*، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢ خصوصا صص ١١٨-١٢٣.

٣- را. الفاجعة في «لعازر عام ١٩٦٢» في *بيادر الجوع*، دار الآداب ، بيروت، ١٩٦٥ .

٤- را. «بعد الجليد» التي تتألف من قسمين مرقمين ١- عصر الجليد، ٢ - بعد الجليد، في *نهر الرماد*، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.

٥- يؤسفني أنني لا استطيع توثيق مقالة سمير سرحان بدقة لأنني فقدت النسخة التي كنت أحتفظ بها منها . لكنني قرأتها في الطائرة يوم وصولي إلى القاهرة في السابع عشر من أيار (مايو) قبل انعقاد ندوة أمل دنقل بيوم، وقد نشرت على الصفحة الأخيرة من *أخبار اليوم* الصادرة ذلك اليوم أو اليوم السابق عليه. وسأسعى إلى التحقق من ذلك مستقبلا.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 55

اشترك في ثقافات لتصلك على عنوانك البريدي



الآن ثقافات في مجلدات فاخرة للسنوات الأولى والثانية والثالثة

أربعة أعداد في كل مجلد.. الثمن ٥٠ دولاراً أو ما يعادلها للمجلد الواحد
أرسل حوالة بريدية بالمبلغ على عنوان المجلة أدناه واحصل على نسختك



مرجع
لا غنى
عنه
للباحث
و
المثقف

ثقافات

صندوق بريد: 32038 ، الصخير - مملكة البحرين
البريد الإلكتروني: thaqafat@arts.uob.bh

وظيفة الشعر
النقد والقراءة المقاوِمة

محمد لطفي اليوسفي *

إن الناظر في كيفيات تناول العرب القدامى للخطاب الشعري وكيفيات طرحهم لوظيفة الشعر يلاحظ أنهم ما كانوا ينشدون تأسيس علم الشعر قصد فهم أسرار الحدث الشعري فحسب، بل كانوا يحرصون على جعل الشعر يخدم المدينة الإسلامية وناسها وقيمها. كانوا على وعي بأن للكلام فتنته التي وصل الجاحظ إلى حدّ الاستعاذة بالله منها في أول جملة افتتح بها البيان والتبيين، فكتب: «اللهم إنّا نعوذ بك من فتنة القول».(١) منذ بدايات تشكّل النظرية ومنذ بدايات اللّهج بالآراء النقدية ألحّ الأصمعي على أن: «الشعر نَكِدٌ بابُه الشرُّ، فإذا دخل في الخير ضعُفَ» واستدل على ذلك بما آل إليه أمر بعض الشعراء المتقدمين حين دخلوا الإسلام فكتب: «هذا حسّان (بن ثابت) فحل من فحول الجاهليّة، فلما جاء الإسلام سقط شعره». وقال مرّة أخرى: «شعر حسّان في الجاهليّة من أجود الشعر، فقطع متنه في الإسلام». (٢) ومنذ البدايات أيضا ألحّ ابن قتيبة على أن الشعر إنما يصدر عن العواطف القوية التي لم تروّض. وسيصل الأمر بابن قتيبة إلى حدّ الجزم بأن الشعر والهوى صنوان. لذلك قرن بين الإبداع وقوّة الانفعال.(٣) وإلى الرأي نفسه ذهب أبو هلال العسكري.(٤) وسنجد هذا التصوّر وقد تحوّل إلى ثابت من الثوابت التي عليها مدار نظريّة العرب القدامى في الشعر والشعريّة، في كتابات ابن رشيق(٥) وحازم القرطاجني.(٦)

لقد حمل الإلحاح على أن الشعر يصدر عن الأهواء القوية التي لم تروّض وعيا بمخاطر الشعر على المدينة وناسها وقيمها. فالاجتماع يقتضي لجم الأهواء والرغبات والنزوات والشعر يتطلّبها ويقتضيها. كان لا بدّ من تسييج الخطاب الشعري إذن. كان لا بدّ من لجمه حتى تعمّ الفائدة. لذلك وقع الاهتمام بوظيفة الشعر اهتماماً بالغاً. كان الجاحظ على وعي تامّ بمخاطر الكلام حين كتب:(٧)

اعلموا أنّ المعنى الحقيرَ الفاسدَ، والدنيَّ الساقط، يعشّش في القلب ثم يَبيض ثم يفرِّخ، فإذا ضَرَب بجرانِهِ ومكَّن لعُروقه، استفحل الفساد وبَزَل، وتمكّن الجهل وقَرَحَ، فعند ذلك يقوى داؤه، ويمتنع دواؤُه؛ لأنّ اللفظَ الهجينَ الرديّ، والمستكْرَهَ الغبِيّ، أعلَقُ باللِّسان، وآلف للسمع، وأشدُّ التحاماً بالقلب من اللفظ النَّبِيه الشّريف، والمعنى الرَّفيع الكريم، ولو جالَسْتَ الجُهّالَ والنَّوكى، والسُّخَفاءَ والحمقَى، شهراً فقط، لم تَتق من أوضار كلامهم، وخَبَال معانيهم، بمجالَسة أهل البيان والعقل دهراً؛ لأنّ الفسادَ أسرعُ إلى النّاس، وأشَدُّ التحاماً بالطبائع.

غير أن الحديث عن وظيفة الشعر جاء مداخلا الكلام عن منزلة الكلمة في المجتمع وفي الوجدان

* أكاديمي تونسي.

الجماعي، ولذلك وقع الاهتمام بالشعر وبالقرآن الكريم. ومنذ ما قبل الإسلام عُدّ الشعر المقدَّم والمبجّل على كلّ أنواع الكلام. ثم كان أنْ جاء القرآن. فكان اندهاشٌ وافتتانٌ. وحين بطُل العجب ودخل الناس في الدين الجديد أفواجاً وأجناساً اشتدّ الجدل حول قضية إعجازه. لم يوسّع الدين الجديد مكانته في الصدور والأمصار بالهدي والوعظ والكلمة الطيبة التي تأخذ الناس باللين والرفق فحسب، فلقد اضطر النبي إلى خوض حروب قاسية مريرة ضدّ الجاحدين الطاعنين من قريش ومن اليهود الذين أمعنوا في الكيد وفتل الأحابيل حتى بعد أن آمنهم الرسول ووسّع لهم الدين الجديد داخل المدينة الإسلامية فسحة وأمْناً وأماناً. لكن الصراع الذي دار بين النبي والشعراء كان أكثر ويلا وأشدّ عنفا. والراجح أن الشعراء الذين أمعنوا في هجاء النبي والتشنيع على الدين الجديد وحَمَلته كانوا على وعي بأن معجزة النبي هي الكلمة؛ وهم «أمراء كلام» كما يعبّر الخليل بن أحمد الفراهيدي.(٨) ولا سبيل إلى المداورة والرياء والمواربة. لا خيار ولا توسّط أيضا. لقد صار الشاعر مهدّدا في إمارته نفسها. لم تكن حرب الشعراء حرب مصالح مثل تلك التي خاضها أثرياء قريش ضدّ النبي وصحبه وأنصاره وخاضها اليهود المضاربون المرابون المكّارون، بل كانت حرب وجود. كانت معركة لا سبيل فيها إلى المهادنة أو المصالحة. إنها معركة السيادة على الكلمة. كان النبي على وعي بخطورة الكلام. لذلك عفا عن أشدّ الذين ناصبوه العداء من أمثال أبي سفيان وهند التي أتت الشنائع كلّها لحظة بقَرَتْ بطن حمزة صيّاد الأسود الذي دافع عن النبي والدين بسلاحه وجسده ولاكت كبده. لكنه لم يعف عن الشعراء الذين تورّطوا تورّطاً في هجائه والاعتراض عليه.

فمما يروى مثلاً أن النبي أهدر دم العديد من الشعراء من أمثال ابن الزبعرى(٩) وابن خطل(١٠) وابن أبي عزّة. (١١) ويورد ابن قتيبة في الشعر والشعراء محاورة دارت في تلك الأزمان بين كعب بن زهير وأخيه بجير تجسّد الشدّة التي واجه بها النبي من تورّط في هجائه من الشعراء. يذكر ابن قتيبة أن كعب بن زهير نهى أخاه بجيرا عن الإسلام وذكر النبيّ بكلام أغضبه، وكان النبيّ قد أوعد كعبا وأهدر دمه. فقال بجير لأخيه:(١٢)

ويحك، إن النبيّ أوعدك لما بلغه عنك، وقد كان أوعد رجالا بمكّة تن كان يهجوه ويؤذيه فقتلهم يعني ابن خطل وابن حبابة. وإن من بقي من شعراء قريش كابن الزبعرى وهبيرة بن أبي وهب قد هربوا في كلّ وجه، فإن كانت لك في نفسك حاجة فطر إلى رسول الله، فإنه لا يقتل من جاء تائبا. وإلا فانج إلى نجائك، فإنه والله قاتلك.

كانت صورة الشاعر في الثقافة العربية قبل مجيء الإسلام محاطة بالنور والأمجاد. فصارت بعد مجيء الإسلام مكلّلة بسواد لا يطفأ. ثمّة نبذٌ وذمٌّ وتشهيرٌ. ثمّة طرد للشعراء من مدائن بني البشر وإلحاح على أنهم يرتادون الشعاب والوديان حيث ترتع الأبالسة والشياطين والجان. ثمّة تأكيدٌ أيضا على أن أغلب الشعراء ليسوا من الصالحين. وستتوسّع المتون القديمة في ذكر رقّة دين الشعراء وخبث معتقدهم. يكتب أبو القاسم الأصفهاني مثلا في كتابه الواضح في مشكلات شعر المتنبي: «ومن الشعراء الذين ينسبون إلى خبث المعتقد بشّار بن برد، وديك الجنّ، وأبان بن عبد الحميد، وأبو العتاهية، وإبراهيم بن سيابة».(١٣) لذلك تمّ طرد الشعراء من المدينة الإسلامية الناشئة ورميهم في الحضيض مع الأفّاكين الذين يستزلّون الناس ويضلّونهم. نقرأ في القرآن الكريم: ﴿هَلْ أُنَبِّئُكُمْ عَلَى مَنْ تَنَزَّلُ الشَّيَاطِيْن❖ تَنَزَّلُ عَلَى كُلِّ أَفَّاكٍ أَثِيم❖ يُلْقُونَ السَّمْعَ وَأَكْثَرُهُمْ كَاذِبُونَ❖ وَالشُّعَرَاءُ يتَّبِعُهُمُ الغَاوُونَ❖ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ❖ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُونَ❖﴾ (سورة الشعراء، مكية، الآية ٢٢١-٢٢٦)

لذلك سدّ الدين الجديد الدروب كلّها في وجه الشاعر الذي ينشد البقاء في المدينة الإسلامية، إلا واحدة. وغلّق المسالك جميعها، إلا واحدة أيضا. ولا

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 58

خيار قدّام الشاعر، إما المروق والخروج ومواصلة الإصغاء إلى الشياطين في الفجاج والوديان والأحراش الموحشة، وإما الامتثال لمتطلّبات المدينة والاجتماع ونبذ الشعر من جهة كونه انشقاقا وتمرّدا وامتثالا لسلطان الرغبة والهوى والعواطف القوية العاصفة لاسترداده باعتباره كلاما يحثّ على الصالحات ويحفظ على المؤمن البسيط الطيّب إيمانه. لذلك تمّ استثناء الشعراء الذين يعملون صالحاً. نقرأ: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الغَاوُونَ❖ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ❖ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُونَ❖ إلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيراً وانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ❖﴾ (سورة الشعراء، مكية، الآية، ٢٢٤-٢٢٧).

لن تخرج صورة الشاعر والشعر من دائرة السواد في الأحاديث النبوية الشريفة. فلقد جاء عن النبي أنه قال: «لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً حتى يريه خير له من أن يمتلئ شعراً». والثابت تاريخيا أن النبي قد لهج بهذا الرأي في لحظة محدّدة كان فيها العديد من الشعراء قد تسابقوا إلى أعراض المسلمين بالهجاء والقدح والتّشنيع. لكن هذا الرأي سيصبح ثابتا من الثوابت التي يُرجع إليها كلّما كان حديث عن الشعراء وكلام في الشعر. فلقد أثبته كل من أبي العباس المبرد في الفاضل في اللغة والأدب،١٤ وأبي حامد الغزالي في إحياء علوم الدين١٥ والخليل بن أحمد الفراهيدي في كتاب العين١٦ والقلقشندي في صبح الأعشى١٧ وابن عساكر في مختصر تاريخ دمشق١٨ وأورده ابن حجر العسقلاني في لسان الميزان، ١٩ وأثبته الراغب الأصفهاني في محاضرات الأدباء.٢٠

هذا الحديث النبوي بيّنٌ لا لبس فيه. لذلك سيؤرّق أجيالاً من العلماء. وسيذهبون في تأويله كلّ مذهب ويتصرّفون فيه كلّ متصرّف. سيعمد ابن رشيق إلى تأوّله تأوّلاً يفي بحاجة الشعر والشاعر إلى البقاء داخل المدينة الإسلامية لخدمة ناسها وقيمها؛ ويذهب إلى أن المعرّة ليست نازلة على الشعر والشاعر بل على الشعراء الذين يشغلهم الشعر عن أمور الدين حتى يضلّوا. فيكتب:(٢١)

وأما قوله عليه الصلاة والسلام: «لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً حتى يريه خير له من أن يمتلئ شعرا» فإنما هو من غلب الشعر على قلبه، وملك نفسه حتى شغله عن دينه وإقامة فروضه، ومنعه من ذكر الله تعالى وتلاوة القرآن.

على الدرب نفسه سيمضي عبد القاهر الجرجاني ويدحض آراء الذين استدلّوا على بطلان الشعر وفساده وخسّة مُنتجيه بهذا الحديث. لذلك يعمد إلى الإلحاح على أن النبي قد قال حديثا آخر يوضّح مقصده من الحديث الأول. يستدلّ الجرجاني على سداد رأيه بما كان من أمر النبي مع الشعراء وحثّهم على قول الشعر ذوداً عن الدين. يكتب الجرجاني معترضا على زعم الذين عدّوا الشعر صناعة ذُمَّتْ في القرآن وفي الحديث: (٢٢)

نعم وكيف رويتَ: لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً فيريه خير له من أن يمتلئ شعراً. ولهجت له، وتركت قوله صلى الله عليه وسلم: «إن من الشعر لحكماً وإن من البيان لسحراً». وكيف نسيت أمره صلى الله عليه وسلم بقول الشعر ووعده عليه الجنة، وقوله لحسان «قل وروح القدس معك، وسماعه له، واستنشاده إياه وعمله صلى الله عليه وسلم به، واستحسانه له، وارتياحه عند سماعه».

عبثاً حاولت الأجيال المتعاقبة أن تتأوّل هذا الحديث. فلقد كان مقصد النبي واضحاً جدّا. إن الشعر خطاب ما وافق منه الدين وخدم قيم المدينة وحفظ على ناسها أمور دينهم ودنياهم هو الذي يدخل في باب الحكمة والبيان؛ أما ما خالف منه تلك الحاجات أو عصف بها فهو لا يعدو عن كونه وسوسةً ونداءَ شياطين وأبالسة. فلئن كانت الملائكة تعين الشعراء الخيّرين الذين ناصروا الدين على قول الشعر نكاية في الطاعنين عليه، فإن الأبالسة تقف في الصفّ الآخر لتشدّ من أزر الطاعنين المتقوّلين على الدين الجديد وتشحذ هممهم على الإمعان في الغيّ واستنهاض الناس للزّلل والخطأ والضلال. لا توسّط

في المتخيّل الإسلامي. إن قدر الحق والباطل والتشخيصات والرموز التي تشخّصهما أن لا تتضادّ فحسب، بل أن تلتقي في صراع دائم أبدي لا يمكن أن يهدأ.

لن تكون عملية التقنين هذه دون نتائج. ستتحوّل إلى مرجع مسكوت عنه في جميع الكتابات التي تناولت الشعر. سيصبح الكلام في الشعر ووظيفته كلاما يمضي في أكثر من اتجاه وينشد تحقيق أكثر من غاية. إذ المطلوب من المتكلّم في الشعر والباحث عن تأسيس «علم الشعر» أن يقنع المعترضين على الشعر بأنه خطاب لا يتعارض مع المدينة الإسلامية بل يخدمها ويلبّي حاجة ناسها إلى الجميل. مطلوب منه أيضا أن يستدرج الشعر والشاعر إلى ما فيه خيرهما ونجاتهما وذلك بإيضاح المسالك والأساليب التي تحدّ من غلواء الشعر وخطره سواء من جهة الأغراض التي فيها القول والأساليب التي تضمن الوضوح وتحقّق النفع، أو من جهة الوظيفة التي يفترض أن ينهض بها الشعر. سيزيد القرآن الكريم هذه الرغبات والطموحات رسوخاً في أذهان هؤلاء العلماء. إن القرآن كتاب ينادي بالفضيلة ويعمل على ترسيخها والتنفير من نقيضها. وهو كتاب عربيٌّ مبينٌ. لقد جاء متماشيا تماما مع طريقة العرب في تصريف اللغة وطريقتهم في الحضور في العالم. لكنه البيان الساحر وقد تجلّى. أعطى القرآن الكلمة تعريفاً واضحاً. وجاء التعريف صارما بيّناً موضّحا للدور الذي إن نهضت به الكلمة كانت خَيْراً، وإن عُدِمَتْه كان وبالاً وخسراناً وفساداً. لذلك ألحقت الكلمة بالصفة الواجب توفّرها فيها حتى تؤدّي هذا الدور العظيم. مطلوبٌ من الكلمة أن تكون طيِّبَةً. مطلوبٌ منها أن تنفع المدينة وناسها والبشر أجمعين. مطلوبٌ منها أن تكون طريقا إلى الخلاص. الكلمة الطيّبة التي تحقّق النفع والخير إنما تكون مثل الشجرة الطيبة التي لا تصنع ثماراً رديّةً، بل تدرّ ثماراً جيّدةً فيرتفع فرعها في السماء بهيّاً يسرّ الناظرين ويكون أصلها ثابتاً ضارباً بجذوره في تربة خصبة تجود بالخير والنفع. هذه الكلمة التي بَشّر بها القرآنُ الناسَ واستحثّهم على السير في الطرق التي تشير إليها إنما هي كلمة تجمع إلى جودة الإفهام جودة الإلذاذ. فهي تمتّع المتلقّي بجمالها وتفيده بمعانيها التي تشرح صدرَه وتخفّف من أوزاره ونكده تحت الشمس. نقرأ من سورة إبراهيم (مكية الآية ٢٤- ٢٥) : ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللّهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاء❖ تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ﴾.

هذه هي الطرائق التي سيسلكها الفكر في الدفاع عن الشعر والشاعر سواء لحظة تحديد وظيفة الشعر؛ أو عند استدراج الشعر إلى خدمة المدينة؛ أو لحظة ضبطه للحدود والضفاف التي تضمن للشعر البقاء في برّ الأمان. ستنصبّ أغلب الجهود على إبراز القيمة النفعية للنص وللكلام مطلقاً. لقد عدّت الكلمة في مستوى الفعل من حيث البعد الإجرائي. يلحّ ابن طباطبا مثلا على أن الكلام المرصوف المسمّى شعرا له فاعلية أكثر من الفعل ذاته فبه «تدفع العظائم وتسلّ به السّخائم وتخلب به العقول وتسحر به الألباب». (٢٣) ومنذ بدايات تشكّل الآراء النظرية حول وظيفة الشعر كان الجاحظ قد أشار إلى أن الكلام قد يجري إلى غاية أخرى هي الإمتاع. (٢٤) لكنه أكّد أن وظيفة الفهم والإفهام والإفصاح والإبانة تظل الغاية المركزية التي تهفو الكلمة إلى بلوغها. فإذا حقّق الكلام البيان والتبيين أصاب المقصدَ وبلغ المبتغى. والراجح أن الجاحظ كان على يقين من أن كلّ كتبه تنشد هذه الغاية وتكرّسها. لكنه اكتفى بكتاب واحد سمّاه البيان والتبيين. كان بإمكانه أن يطلق هذا العنوان على جميع كتبه. ففي الحيوان وفي الرسائل والمحاسن والأضداد كانت كتب الجاحظ قائمة على البيان والتبيين. لم تكن عملية اختيار العنوان مجرّد اتفاق. فالعنوان في حدّ ذاته يشير إلى أن واضعه قد التقط قانوناً من القوانين المركزية التي عليها جريان الكلام في التصوّر البياني إجمالاً.

لا يمكن للكلام في نظر الجاحظ أن يلبّي حاجة الناس إلى الجميل وحاجتهم إلى النافع ويخدم المدينة

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 60

وناسها وقيمها ويحظى بالتبجيل على الأرض ونيل الرضوان في السماء إلاّ متى نهض جامعا إلى الجميل النافع، وإلى جودة الإلذاذ جودة الإفهام ، وإلى الإمتاع المؤانسة. يكتب الجاحظ موضّحا السبل التي إن سلكها الكلام جمع إلى الجميل النافع: (٢٥)

ومتى كان اللفظ أيضاً كريماً في نفسه، متخيَّراً من جنسه، وكان سليماً من الفُضول، بريئاً من التعقيد، حُبِّب إلى النُّفوس، واتَّصل بالأذهان، والتحَمَ بالعقول، وهشَّت إليه الأسماع، وارتاحت له القلوب، وخفَّ على ألسُن الرُّواة وشاع في الآفاق ذِكرُه، وعظُم في الناس خَطَره، وصار ذلك مادَّةً للعالِم الرئيس، ورياضة للمتعلّم الريِّض، فإن أراد صاحبُ الكلام صلاحَ شأن العامَّة، ومصلحةَ حال الخاصَّة، وكان ثَّن يعُمُّ ولا يخُصّ، وينصح ولا يغُشّ، وكان مشغوفاً بأهل الجماعة، شَنِفاً لأهل الاختلاف والفرقة، جُمعت له الحظوظُ من أقطارها، وسِيقت إليه القلوبُ بأزِمّتها، وجُمعت النفوسُ المختلفة الأهواء على محبَّته، وجُبِلت على تصويب إرادته.

يأخذ هذا التصور الذي أورده الجاحظ على سبيل اللمح شكله البارز في المؤلفات اللاحقة؛ ويتحوّل إلى مقولة هامة يحصر أصحابها وظيفة الشعر في ما يمتلكه من قدرة إجرائية مدارها الإسهام في تغيير الإنسان وتغيير رؤيته للعالم. يذهب ابن طباطبا إلى أن للشعر فاعلية قلّ أن توجد في غيره من أنواع الخطاب. إنه يغيّر الإنسان ويدفعه دفعا باتجاه الأفضل والأرقى والأبهى. يستدعي ابن طباطبا الحديث النبوي الشريف الذي قرن بين البيان والسحر ويتوسّع فيه مدافعا عن الشعر مجزا فاعليته ومدى خدمته للمدينة وناسها. نقرأ :(٢٦)

فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيباً من الرقى، وأشد إطراباً من الغناء، فسل السخائم، وحلل العقد، وسخّى الشحيح، وشجّع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه، وهزه وإثارته. وقد قال النبي صلى الله عليه وسلم: إن من البيان لسحراً.

يلحّ ابن طباطبا على أن الشعر لا يمكن أن يكرّس حدث الارتقاء بالإنسان نحو الأكمل والأبهى إلاّ إذا التزم بغرضين كبيرين هما المدح والهجاء. لأن المدح إعلاء للقيم المطلوب ترسيخها واستنهاض المتلقّي لطلبها والتحلّي بها. وفي حين يكتفي ابن طباطبا بذكر خصلتين تخصّان الخلْق يورد قائمة مطوّلة يستعرض فيها الخصال التي تخصّ الخُلق. يكتب:(٢٧)

منها في الخلق الجمال والبسطة، ومنها في الخلق السخاء والشجاعة، والحلم والحزم والعزم، والوفاء، والعفاف، والج، والعقل، والأمانة، والقناعة، والغيرة (...) والصدق، والصج، والورع، والشكر، والمداراة، والعفو، والعدل والإحسان، وصلة الرحم، وكتم السر، والمواناة، وأصالة الرأي، والأنفة، والدهاء وعلو الهمة، والتواضع، والبيان، والبشر، والجلد، والتجارب، والنقض والإبرام. وما يتفرع من هذه الخلال التي ذكرناها من قرى الأضياف، وإعطاء العفاة، وحمل المغارم، وقمع الأعداء(...).

هكذا ينثال الكلام انثيالا حتى كأن بعضه يفتح بعضا، والقيم والخصال يستدعي بعضُها بعضَها الآخر دون أناة أو توقّف. أو كأن ابن طباطبا خرج من دائرة النقد إلى الهدي فآل على نفسه أن يعرض قدّام الشعراء والمبتدئين في الشعر الممكنات كلّها حتى يرغّبهم في نشر تلك الخصال ويستحثّهم على تناولها. لقد أورد ابن طباطبا ٣٧ خصلة تدوحة ثم زاد عليها ٣٧ خصلة أخرى متفرّعة عنها. فصار الكلام عبارة عن إعلاء لتلك القيم التي تخدم المدينة وناسها. كأن التنظير للشعر وللمعاني الواجب تناولها في المدح قد انفتح على بعد جهادي مُقاوِم. أو كأن ابن طباطبا كان ينطلق من تسليم مضمر بأن الشرّ كان سيّدا منذ تأسيس العالم. فآل على نفسه أن يوسّع الطريق إلى الخير؛ وجاء تعداده للخصال التي تجعل الإنسان أكمل والعالم أبهى طريقة توسّل بها الانتصار للقيم الممدوحة. لذلك حين تناول الهجاء من جهة كونه ذمّاً للخصال المذمومة التي تشين الإنسان وتحوّله إلى كائن

شرّير يزرع الخراب والويل، اختزل القائمة وأورد ٣٥ خصلة مذمومة منها «البخل، والجج، والطيش، والجهل، والغدر، والاغترار، والفشل، والفجور، والعقوق، والخيانة». (٢٨)

يلتقي هذا التصور مع رأي قدامة بن جعفر التقاء كلّياً حتى أن الفارق بين الرأيين مجرد فارق شكلي سببه نهوض كتابة قدامة على التبويب والتفريع على طريقة المناطقة. وما ماعدا ذلك فإنه يسلّم بأن وظيفة الشعر إنما تتمثل في ترسيخ الفضائل. يستدرج قدامة ابن جعفر متلقّيه المفترض إلى التسليم بهذا الرأي عن طريقة إجراء مقارنة بين الإنسان والحيوان ويلحّ على أن الإنسان صانع قيم إن عُدِمَها فقد شرف الاسم وكانت سقطته مروعّة. نقرأ: (٢٩)

إنه لما كانت فضائل الناس من حيث هم ناس، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان، على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق في ذلك، إنما هي العقل والشجاعة والعفة، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيباً، والمادح بغيرها مخطئاً؛ ثم قد يجوز مع ذلك أن يقصد الشاعر للمدح منها ببعض والإغراق فيه دون بعض، مثل أن يصف الشاعر إنساناً بالجود الذي هو أحد أقسام العدل وحده، فيغرق فيه ويفتن في معانيه، أو بالنجدة فقط، فيعمل فيها مثل ذلك أو بهما، ويقتصر عليهما دون غيرهما، فلا يسمى مخطئاً لإصابته في مدح الإنسان ببعض فضائله، لكن يسمى مقصراً عن استكمال جميع المدح.

تشمل كل واحدة من هذه الخصال مجموعة من الخصال الأخرى. فمن أقسام العقل مثلا: «ثقابة المعرفة، والحياء، والبيان، والسياسة، والكفاية، والصدع بالحجة، والعلم، والحلم عن سفاهة الجهلة، وغير ذلك تا يجري هذا المجرى». (٣٠)

هكذا تتجلى وظيفة الشعر منظوراً إليها من منظور بياني. وهكذا ينظر إلى الشعر من زاوية فعله. لن يتردّد جابر عصفور لحظة في إلحاق ما قرّره قدامة بن جعفر بكتاب أرسطو «فن الشعر». فيذهب في شيء كبير من الثقة والحماس إلى اعتبار هذا التصور مجرد تنويع على أصول من النظرية اليونانية ويعدّه نقلا لكلام أفلاطون عن الفضائل الأربعة. ثم يجزم بأن الحديث عن المدح والهجاء والتشبيه هي ما عناه أرسطو حين فصّل القول في مفهوم المحاكاة . يكتب أحمد جابر عصفور: «وباختصار نحن -هنا- إزاء الأبعاد الثلاثة للمحاكاة: إما أن يقدم الشاعر الإنسان بأفضل تا هو عليه -تدوحاً ومرثيا- أو بأسوأ تا هو عليه -مهجواً- أو تقدّم الطبيعة تقديماً يحكيها للحسّ بنعتها الذي هي عليه». (٣١)

إن التجاء أحمد جابر عصفور إلى الاختصار في إقرار حكم يلحق ثقافة بثقافة، وفكرا بفكر، لا يمكن أن يكون خاليا من الدلالة. لم تكن النوايا سيئة بل طيّبة. لقد حرص جابر عصفور على إقناع المتلقّي العربي بأهمّية قدامة بن جعفر ومنجزاته. لكنّ هذه الأهمّية لا يمكن أن تنال إعجاب هذا المتلقي الذي يفترض فيه عصفور أن يكون مأخوذا بالغرب تاريخاً وحاضراً ومستقبلا إلاّ متى اعتمدت المقارنة بين منجزات قدامة بن جعفر ومنجزات أفلاطون وأرسطو. ولا يمكن لقدامة بن جعفر أن ينال الشرف والأمجاد إلا متى صار شبيها بفلاسفة يونان. النوايا طيّبة جدّا إذن. إن الاختصار فضّاح وكشّاف ودليل. لذلك اتسم الفصلان اللذان خصّ بهما جابر عصفور كلاّ من ابن طباطبا وقدامة بن جعفر بالحرص على إلحاق عيار الشعر ونقد الشعر بالفضاء الهيليني. ولذلك أيضا كثيرا ما طفح كلامه بالأحكام التي تتعمّد الاختصار والاختزال حتى يتسنّى لها تحقيق نواياها الطيّبة في الإقناع بأن التماثل هو السيّدُ، لا التغاير والاختلاف.

منذ طه حسين اتّقدت الرغبة عاتية في إلحاق القديم العربي بالقديم الغربي اليوناني، وإلحاق الحديث العربي بالحديث الغربي. لم ير طه حسين سبيلا أخرى تحقّق للشرق الخلاص من «عِلَلِه» غير تعميق تبعيته للغرب ماضيا ومستقبلاً. كتب في مستقبل الثقافة في مصر أنه مطلوب أن نسير على خطى الغرب: «حتى نصبح جزءا منه لفظا ومعنى

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 62

وحقيقة وشكلا في كلّ ما يتّصل بالحياة العقليّة والثقافيّة». (٣٢) وعندها فقط يكون خلاصٌ، وتكون النجاة، لأن التلميذ في هذه الحال سيقنع معلّمه بأنه صار شبيها به جدّا؛ والعبد سيقنع سيّده بأنه لا يختلف عنه في شيء؛ وسنقنع نحن الغرب بأننا «نرى الأشياء كما يراها، ونقوّم الأشياء كما يقوّمها ونحكم على الأشياء كما يحكم عليها». (٣٣) الراجح أن طه حسين لم يكن يدري أنه أسهم في دفع الفكر العربي على أخطر درب يمكن أن يرتادها فكر ابتُليَ بالحرص على ابتناء مقولة كونية التماثل وأُصيب بداء الهلع من إمكانية التفكير في إرساء مقولة كونية التغاير.

إن المتلقّي الذي يفترض فيه جابر عصفور أنه من المأخوذين بمقولة كونية التماثل يمتلك تاريخاً. وله أيضا ذاكرة. والراجح أنه لن يقتنع بهذه المصادرات والأحكام، على ما بذله منتجها من مجهود ومعاناة كي يثبتها، إلا متى حصلت له قناعة مماثلة بأن ما قاله النابغة في المديح، وما لهجت به الخنساء رثاءً ونحيباً على صخر القتيل، وما تفنّن الحطيئة في ابتداعه من مهاج، إنما مردّها إلى كون هؤلاء الشعراء وغيرهم قد تمثّلوا الأبعاد الثلاثة للمحاكاة كما قنّنها أرسطو. ولا بدّ أن يكون هذا المتلقّي كثير البراءة واسع الغفلة عديم الحيلة حتى لا يلتفت إلى ديوان الشعر العربي ويدرك دون أي عناء أن كلام المنظّرين عن المدح والهجاء والقيم الواجب تناولها في كل غرض إنما مردّها النظر في الشعر العربي نفسه.

لم يتحدّث أرسطو عن الممدوح والمهجو، بل تحدّث عن الأشخاص الفاعلين فهم إما أن يكونوا كما هم في الواقع، أو أفضل تا هم في الواقع، أو أسوأ تا هم في الواقع. كان كلامه يدور حول الأبطال في العمل المسرحي. أما العرب فإنهم يلحّون على مدح الإنسان بما فيه ويتّخذون من قول عمر بن الخطاب عن زهير أنه «لم يكن يمدح الرجل إلا بما فيه» قاعدة ينطلقون منها. لم يكن العرب منشغلين أصلا بالمشابهة والمطابقة أو المغايرة والاختلاف بل كانوا يتحرّكون من موقع الدفاع عن الشعر. كانوا على يقين من أن الشعر مهدّد بالهوان والتلاشي والضياع والشاعر منذور للضّعة والخسران. ذلك أن الغرضية التي انبنى عليها الشعر العربي تحمل في صلبها جميع إمكانيات خروج الشاعر بالشعر عن حدّه وتحويله إلى سلعة ذات قيمة تبادلية. كانوا على وعي أيضا بأن التنظيم الاجتماعي الجديد الذي نتج عن بناء الدولة الإسلامية وإرساء مفهوم الأمة لم يترك خيارات قدّام الشاعر. لقد عصف الإسلام بالتنظيم الاجتماعي القديم. فصارت قيمة الفتك والبطش وسلوك الغارة والنهب والقتال طلبا للثأر أدخل في الممنوعات التي ينهى عنها الدين وتعاقب عليها الدولة. سُدّت السبل في وجه الشاعر. كان الشاعر سيّداً في قبيلته يذود عنها بالكلمة والسلاح. ثم جاء الإسلام وابتدأ اليتم تاريخه. لم يجد الشاعر نفسه مسلوب المكانة فحسب، بل وجد نفسه مسلوب المعاش أيضا. صار قوته بيد غيره من سلاطين وأمراء وأولي نعمة وجاهٍ؛ وعليه إن هو أراد البقاء أن ينتجع بشعره مادحاً متكسّباً أو يخلد للصمت.

كان المنظّرون على وعي بهذه المآزق المروّعة المهلكة. إن الشعر العربي منذ امرئ القيس والنابغة وطرفة كان يجري على المدح والهجاء؛ مدح الذات في الفخر، ومدح الميت في الرثاء، ومدح المحبوب في الغزل، ومدح أولي الفضل طلبا للصلات في القصائد المدحية؛ أما الهجاء فقد كان غرضا روّع الناس من ألسنة الشعراء. يكفي هنا أن نعيد قراءة سيرة دعبل بن علي الخزاعي ونرصد كيفيات تنكيله بناس مجتمعه عامة وخاصة وسيتّضح كيف يتحوّل الشعر إلى وسيلة ارتزاق ووسيلة ترويع للناس أجمعين. إن المدح غرض غير مأمون العواقب لاسيما إذا استبدّ الطمع بالشاعر أو اضطرّته الحاجة إلى التكسّب. فمن المحتمل أن يتعامل الشاعر مع شعره باعتباره سلعة ذات قيمة تبادليّة فيخرج بالشعر عن حدّه ويشرع في مدح الناس بما ليس فيهم ويعمّ الزور ويكون البلاءُ عظيماً. من المحتمل أيضا أن يحوّل الشاعر غرض الهجاء إلى وسيلة يروّع بها كلّ من لا يصله. وهذه حال العديد من الشعراء ومنهم الحطيئة ودعبل بن علي مثلا. فلقد

جاء عن الحطيئة أن عمر بن الخطاب حبسه حين كثر عدد المتظلّمين من هجائه المقذع. فما كان من الحطيئة إلا أن استعطفه بأبيات ذكر فيها رقّة حاله وسوء حال عياله. فبكى عمر وأطلق سراحه وسأله أن يكفّ لسانه عن المسلمين. يذكر الراغب الأصفهاني أنه:

لما حبس عمر بن الخطاب رضي الله عنه الحطيئة بسبب الزبرقان ثم عفا عنه قال: إياك والشعر! فأخرج لسانه وقال: ما لأولادي كاسب غيره! قال عمر: فلا تهجهم. فقال: إن لم أهجهم لم يفرقوني فلا يعطوني. قال: فاذهب فبئس الكسب كسبك! (٣٤)

كان المنظّرون على وعي أيضا بأن في إقرار الغرضية واستدراج الشعراء إلى إجراء الكلام داخل أطر غرضي المدح والهجاء أمر يجعل الشعر يخدم المدينة وناسها فيعلي القيم الممدوحة المطلوب ترسيخها وينفّر من الخصال المذمومة الواجب تركها والهرب منها. إن الغرضية على ما فيها من مخاطر تتهدّد الشعر بالتحوّل إلى انتجاع وتكسّب وزور تظلّ بمثابة الطريق المؤدّية إلى جعل الشعر يرتقي بالإنسان نحو الأفضل والأكمل. لاسيما أن «الشعر نكد بابه الشرّ». فإذا تُرك دون تقنين وتسييج كان البلاء عظيماً.

لقد ذكر قدامة بن جعفر قيماً مُجّدت عند العرب منها الأخذ بالثأر وقرى الأضياف والشجاعة. وهي قيم عُدّت من خصال الفتى منذ امرئ القيس وعمرو بن كلثوم وحاتم الطائي؛ وحبتها الذاكرة العربية بالتمجيد والتبجيل ؛ وتفنّن الرواة وصانعو الحكايات والأخبار في ابتداع القصص التي تزيدها رسوخا وشيوعاً وتستحثّ على التحلّي بها. إن منابت هذا التصور ضاربة بجذورها في صميم الثقافة العربية منحدرة من النظام المعرفي البياني الذي يدير تلك الثقافة ويلوّنها. وهذه الجذور عديدة مختلفة. منها آراء الأسلاف من ذوي الفضل في علم والسياسة وإدارة أمور المسلمين . كتب ابن سلام مثلا: (٣٥)

وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون، وإليه يصيرون. قال ابن سلام: قال ابن عون، عن ابن سيرين، قال: قال عمر بن الخطاب: كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه.

وذكر ابن رشيق في العمدة، «باب في الردّ على من يكره الشعر»: (٣٦)

وكتب عمر بن الخطاب رضي الله عنه إلى أبي موسى الأشعري: مر من قبلك بتعلم الشعر؛ فإنه يدلّ على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب. وقال معاوية رحمه الله: يجب على الرجل تأديب ولده، والشعر أعلى مراتب الأدب وقال: اجعلوا الشعر أكبر همكم، وأكثر دأبكم، فلقد رأيتني ليلة الهرير بصفين وقد أتيت بفرس أغر محجل بعيد البطن من الأرض، وأنا أريد الهرب لشدة البلوى فما حملني على الإقامة إلا أبيات عمرو بن الإطنابة:

أبت لي همتي وأبى بلائي
وأخذي الحمد بالثمن الربيح
وإقحامي على المكروه نفسي
وضربي هامة البطل المشيح
وقولي كلما جشأت وجاشت
مكانك تحمدي أو تستريحي
لأدفع عن مآثر صالحات
وأحمي بعد عن عرض صحيح

تشترك هذه الآراء في الوعي بما للشعر من أبعاد معرفية تغرس متلقّيه في صميم الثقافة العربية. لذلك يصدّر قدامة بن جعفر نفسه كلامه في نعت المديح بما قاله عمر بن الخطاب في شأن مدح زهير الرجل بما فيه ويرى في قول عمر «إذا فهم وعمل به منفعة عامة». (٣٧)

لقد مثل ديوان الشعر العربي المرجع الذي استلّ المنظّرون العرب القدامى من صميمه القوانين والقواعد التي بنوها على النظر في بدائعه وأغراضه. وهو ديوان ينهض على تصوير ما في طبائع العرب و«أنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها». كما يقرّ ابن طباطبا (٣٨) ويمثّل موضعا من المواضع التي يتجلّى فيها النظام المعرفي البياني ويعلن عن نفسه متلبّسا

بطرائق جريان الكلام مداخلا للرؤية التي أنشأته. لذلك ألحّ قدامة بن جعفر على أن الفضائل التي ذكرها واعتج الشعر الجيد يعمل على ترسيخها أموراً ذكرها الشعراء في أشعارهم (٣٩) فغدت بمثابة القوانين.

هكذا تعلن الرؤية البيانية عن نفسها متلبّسة بالأطروحات والمقرّرات التي تمّ التوصّل إليها. إن الشعر خطاب ملتزم بقضايا المجتمع ومشكلات الإنسان. وهو خطاب ذو منحى توجيهي ينشد تغيير الإنسان ودفعه في اتجاه ما يحفظ على المنزلة البشرية نفسها شرف الاسم. لا خيار قدّام الإنسان من حيث هو إنسان، لا من طريق ما هو مشترك فيه مع سائر الحيوان، إلاّ الارتقاء نحو الأعلى وحثّ الخطى باتجاه الأفضل والتعلّق بالأكمل والأبهى. ولا خيار قدّام الشاعر إن هو أراد أن ينهض بمهمّته كاملة داخل المدينة إلا أن يشيح بوجهه عن نداء الرغبات ووسوسة الأهواء وصهيل الشهوات. لأن كلّ تلك الانفعالات والحالات من صفات أهل المدن الجاهلية الذين استبدّت بهم غرائزهم واقتادتهم على درب تلبية الشهوات فصاروا يشتركون مع سائر الحيوان في الطباع والاستسلام للرغائب والنزوات ونداءات الجسد وركوب اللذّات.(٤٠)

هذا هو التصوّر الذي اضطلع بدور الخلفية التي تحرّك الفكر في رحابها. المدح والهجاء طريقان لا ثالث لهما. المدح والهجاء يوقّيان القول ومنتجه من كل خسران تكن أو محتمل. المدح من جهة كونه إعلاءً لقيم الجماعة واستنهاضا لطلبها إنما يمثّل طريقا سالكة إلى جعل الشعر يتحرّك في دائرة النفع. والهجاء باعتباره تمجيداً لقيم الجماعة بذمّ المذموم منها وتقبيحه واستنهاض الناس للنفور منه إنما يمثّل طريقا أخرى مؤدّية إلى الغاية ذاتها. أما الجمال وما يحقّقه من لذّة وإمتاع فإنه موكول إلى مدى اقتدار الشاعر على التفنّن في التشبيهات المبتكرة والإيقاعات المخترعة المبتدعة التي تجعل القصيدة بأسرها كأنها حرف واحد. هكذا يتلازم الجميل والنافع فيكون إمتاعٌ والتذاذٌ. ويكون إفهامٌ وإبانةٌ. لكن النفع المقصود ليس دينيا بل اجتماعي بالمعنى الشامل. فمن حقّ الشاعر، سواء طرق غرض المدح أو تناول غرض الهجاء أن يختار من المعاني ما طاب له لأن «المعاني كلّها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم في ما أحبّ وآثر». (٤١) هكذا يجزم قدامة بن جعفر ملحّا، في الآن نفسه، على أن الغرض في الشعر إنما هو «التجويد». (٤٢) يكتب:(٤٣)

وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان، من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح والهضيعة، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة: أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة.

هكذا أقصي الشاعر من نتاجه. وهكذا اختزل دوره في تجويد المعاني المتعارفة لا في ابتكار المعنى وتأسيسه. المعاني في المدح معروفةٌ محصّلةٌ معلومةٌ. وكذا المعاني التي عليها جريان الهجاء. والعالم ليس سوى كتاب مفتوح طافح بالمعاني. لأن المعاني في تصوّر العرب القدامى مخلوقةٌ محصَّلةٌ معلومةٌ منذ تأسيس العالم. ولا يمكن للمخلوق أن يزيد على ما قرّره الخالق حبّة أو فتيلا. هذه مسلّمة أخرى من المسلمات التي تحكّمت بحركة الفكر. لقد كان المنظّرون العرب يتحرّكون في رحاب رؤية دينيّة مقاوِمة. كان النقد يصدر في ما خفي من أطروحاته عن تصوّرات جهادية بالتّمام والكلّية. ههنا يتنزّل التحذير من اللبس. وههنا أيضا يتنزّل الخوف من التباس المعنى أو ضياعه وتلاشيه. إن المعاني كلّها صادرة عن المعنى الأوّل الذي لا نظير له في قِدَمه وتعاليه. وضياع المعنى في الأرض يعني فَقْدَ الصلة بالسماء وبالمعنى الأوّل الذي منه الكونُ كانَ حين أراد منه أن يكون. النقد فعل جهاديٌّ مقاوِمٌ. والناقد حارس أمين ينهض بدور خطير وخَطِرٍ أيضاً. حتى لا فرق بين المرابط في المدن الثغور دفاعاً عن بيضة الإسلام وديار المسلمين وحرماتهم والناقد المقيم في المدينة حارسا للخطاب كي يوقّي ناسها من فتنة الكلام. فإذا كان أعداء الملّة يتربّصون بها على

التخوم وفي المدن الثغور فإن المكّار الأمهر إبليس الفتّان، حسب اعتقادهم، إنما يقيم مع الناس في الداخل ويجري من بني آدم مجرى الدم في العروق ويتلبّس بالكلام متحيّنا الفرص لأن دأبه المكر والتلبيس وفتل الأحابيل والتبليس. لاسيما أن القلب مهما كابر وصابر «ضعيفٌ، وسلطان الهوى قويٌّ، ومَدخل خُدَع الشيطان خفي».

مطلوب من الشعر إذن أن يخدم المدينة دون أن يلين ويضعف. وهذه طريقة كربة جدّا لا يقدر عليها إلا الشاعر المبدع. لأن الشعر لا يمكن أن يشدّ المتلقّي إلى الخطاب إلا عن طريقة إثارة اللذة في نفس ذلك المتلقي بواسطة التشبيهات المبتدعة والإيقاعات المخترعة والتفنّن في تجويد المعاني. وتأتي المعاني المراد إيصالها إلى ذلك المتلقي وإفادته بها لتنهض بدور النفع وتعمير الصدور وبذلك لا يخذل الشعر نفسه ولا يمكر بناسه. يلحّ ابن طباطبا، مستندا إلى كلام الجاحظ حول فتنة القول، على أن الشعر «أنفذ من نفث وله فاعلية كفاعلية الخمر في لطف دبيبه وإلهائه وهزّه وإثارته« ويذهب إلى حدّ التسليم بأن «للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها». (٤٤) يتضمن هذا الإلحاح فاعلية الشعر ومقارنتها بفعل السحر والخمر وعياً واضحاً بأن عملية الإثارة تتّم دون رويّة وفكر واختياركما سيقول ابن سينا في ما بعد. فالخمرة تدوّخ الحواس حتى ليكاد محتسيها يتخفّف من الجسد ومن شرطي الزمان والمكان. وهي لا تتحدّر إلى الجوف جرعات جرعات بل تسري دَبِيبَ نَمْلٍ في الجسد كلّه وتصيّر الإنسان في حالة شعورية مرهفة تجعله معرّضاً للانفعال والإثارة دون وعي واختيار. لا يمكن لفعل الخمر أن يوصف على التمام. لأن مفعول تشرابها يدخل في باب ما يدرك بالحال ولا يوصف بالمقال. وهذا هو صنيع السحر أيضاً. إن السحر حال تعاش ولا توصف. السحر يفقد الإنسان إرادته فيصبح خاضعا لإرادة غيره ويعيش حالا من الانجذاب حتى يكاد يصبح مخطوفا مأخوذا مشغولا عن ذاته غير آبه بها أصلا.

تزداد هذه الفكرة وضوحا وعمقا عندما يؤكّد هؤلاء المنظرون على أن الإثارة التي يحدثها القول الشعري في نفس المتلقّي متولدة عن الوظيفة الشعرية. لأن الخطاب الشعري لا يحدثها بما يحتوي عليه من أفكار، بل بما يبتدعه من تجويد للمعاني وإخراج لها في صورة من اللفظ لم يسبق إليها. أسهم ربط النقاد القدامى الشعر بهذه الغاية التي يهفو إلى بلوغها في جعلهم يجمعون على أن للجانب البنائي التشكيلي أدوارا في خلق الإثارة. فإذا أُفقر هذا الجانب وساير الخطابُ العادةَ بطلت فاعلية الشعر وعطلت مهمّته.

تومئ هذه الطريقة في مقاربة الحدث الشعري، في حدّ ذاتها، إلى الرؤية البيانية وهي تلوّن بطريقة تعنة في الخفاء شكل المقاربة وتتحكّم بكيفيات إجراء القراءة. إن الشعر يعرّف منظورا إليه من زاوية فعله ووظيفته. كان من الطبيعي إذن أن تقود القراءة التي تجري هذا المجرى إلى النظر في ما يحدث في ذهن المتلقي بدل النظر في ما يجري في ذهن الشاعر إبّان عملية الكتابة. غير أن هذا المتلقّي الذي انشغل المفكّرون بما يحدثه فيه الشعر من تأثير لم يكن كائناً له حريته. ولم يكن ذاتاً لها اختياراتها وقدرتها على مبادلة الخطاب مكرا بمكر. كان هذا المتلقّي مجرّد متصوّر ذهني. وكانت الغاية من الانشغال به والنظر إلى الشعر من زاوية التلقّي لا من زاوية الإنتاج، الإمعان في تسييج الشعر والحدّ من مخاطر الكلام ومطاردة الفتنة التي يمكن أن تندسّ فيه وتستزلّ المؤمن البسيط الطيّب. هذه الرؤية البيانية التي تنظر في الشعر من زاوية فعله وتقرأ ما يحدث في ذهن المتلقين ستندسّ في كل الكتابات اللاّحقة سواء كتابات الفلاسفة أو البلاغيين فيما بعد وتديرها وفق الطريقة نفسها. وبذلك يتحول التنظير لفعل الشعر جزءاً صميمياً من التنظير للشعر ويصبح قانوناً من القوانين التي تنهض عليها نظرية الشعر عند العرب. فلم تكن مسألة الإثارة التي يحدثها القول الشعري في نفس المتلقّي مجرّد رأي لهج به منظّر ما في لحظة ما من تاريخ النظرية وهي تنهض وتتشكّل بل كانت ثابتا من

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 66

الثوابت التي شغلت الفكر.

غير أن الجاحظ كان أول من أشار إلى مسألة الحفز والإثارة بشكل صارم بيّن وأرجعها إلى ما يحدثه القول من مفاجآت في الذهن نتيجة كسره للعادة في إجراء الكلام وعدوله عن السنن المتعارفة في إنتاج الكلام وتعليق بعضه ببعض. فلقد جزم الجاحظ بأن الشّيءَ من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرَبَ كان أبْعدَ في الوهْم، وكلّما كان أبعَدَ في الوهْم كان أطْرَف، وكلّما كان أطْرفَ كان أعجب، وكلما كان أعجبَ كان أبدع. (٤٥)

سيشكّل هذا الرأي على إيجازه أرضية ينطلق المنظرون منها فيما بعد. ذلك أنه يوهم، في الظاهر، بأنه مجرد رأي ولكنّه إنما يعتصر في تلاوينه أصولا كثيرة لمقولات عديدة سيوضحها المنظرون في ما بعد. إن الجاحظ يشير إلى ظاهرة العدول وما تخلعه على الخطاب من غرابة. ثمّ يلحّ معتمداً التكثيف والإيجاز على أن تلك الغرابة تكون بمثابة الطاقة الصادمة أو المفاجَأة التي تحدث أثرها في وهم المتلقّي وذهنه. ويجعل من هذين الأمرين السابقين شرطين هما قوام الجدّة والطرافة. ثم يشير إلى أن الجدّة هي التي تجعل القول أعجب. وتلك كلها شروط مترابطة عضوياً تضع الكلام على الطريق المؤدّية إلى الإبداع. يأتي الجاحظ على كل هذه التصورات في شيء من التكثيف والإيجاز والاختزال ولكن ذلك لم يمنع المفكرين من الاعتماد على تلك الأصول وتطويرها. فابن طباطبا مثلاً ينفذ إلى خبايا ما أشار إليه سلفه ويجزم بأن:

السمع إذا ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه مجّه وثقل عليه رعيه، فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه، فقرب منه بعيداً أو بعد منه قريباً، أو جلل لطفياً، أو لطف جليلاً أصغى إليه ودعاه واستحسنه السامع واجتباه. (٤٦)

ثم يلحّ على أن طاقة المفاجأة التي تحدث الإثارة تتولد عن تشكيل المعاني بطريقة تمكّن الشاعر من أن «يؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفاً محبوباً، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشياً غريبا». (٤٧) هذا ما أرجعه قدامة بن جعفر إلى فاعلية الشعر وذهب إلى أن مردّه تمكّن الشاعر من جعل الكلام «يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم». (٤٨)

تؤدّي المفاجأة التي يحدثها القول بما هو عليه من إخراج مبتدع إلى إمتاع المتلقّي وإلذاذه عن طريق إثارة اللذة في نفسه. وتتولّد هذه المقدرة على الإلذاذ عن الوظيفة الإفهامية إذ يلعب البعد الدلالي في الخطاب أبرز أدواره. يلحّ ابن طباطبا على أن الشعر في هذه الحال إنما يسهم في كشف ما كان خافيا في نفس المتلقّي ويتمكّن من التعبير عنه فينقله من مستوى ما يدرك بالحال إلى مستوى ما يدرك بالمقال. إنه يبين عنه ويجعله في متناول الأذهان بعد أن كان في عداد الأحوال. يكتب: (٤٩)

وليست تخلو الأشعار من أن يُقْتصَّ فيها أشياءٌ هي قائمةٌ في النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها وإظهار ما يكمنُ في الضمائر منها فيبتهج السامعُ لما يرد عليه تا قد عرفه طبعه وقبله فهمه، فيُثار بذلك ما كان دفيناً ويبرز به ما كان مكنوناً، فينكشفُ للفهم غطاؤه، فيتمكَّنُ من وجدانه بعد العناء في نشدانه.

لذلك ذهب قدامة بن جعفر إلى أن الشاعر العظيم هو الذي يتمكن من التعبير عن التجربة الإنسانية في أشد لحظات شمولها فينفذ إلى ما في الذاتي الفردي من بشري شامل. فتصبح تجربة هذا الشاعر إطلالة على التجربة المشتركة بين بني البشر. يحدّث قدامة بن جعفر عن الشاعر الذي يوسّع من دائرة فضل الشعر وأمجاد الشاعر وينعته بكونه من المحسنين للشعر الذائدين عن شرف الاسم ويعرّفه هكذا: «هو الذي يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كل ذي وجد حاضر أو دائر أنه يجد أو قد وجد مثله، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر». (٥٠) إن الشاعر المحسن هو ذاك الذي يوسّع إدراك الإنسان بالعالم وبنفسه. ثمّة عواطف وانفعالات تستبدّ بالمرء ولا يقدر أن يصفها أو يعبّر عنها أو يتخفّف من عنتها وضناها. ثم يكون أن الشاعر يقول بلسان المقال ما لا يدرك إلا

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 67

بالحال. إنه يستدرج الغامض القائم في الظلّ لا تدركه العبارة إلى منطقة البيّن الواضح الذي تقدر اللغة على تسميته واستدراجه إلى النور. فهو يهب ما لا يسمّى الاسم. وتلك فضيلة الشعر.

ترجع اللذّة التي تنتج عن تلقّي الشعر إلى الوظيفة الشعرية أيضا وما ينبني عليه القول من جمال. ذلك أن تناغم الخطاب تناغماً كلياً يجعله بمثابة الكلمة الواحدة. وهذا ما يدلّ عليه إلحاحهم على اعتبار النص وحدة كجى متماسكة واعتبار البنية الإيقاعية ضابطا يوقّع جميع مفاصل الخطاب وقولهم إن الإيقاع والتناغم وقوّة النسج والسبك هي الطريقة المؤدّية إلى الشعر. يكتب ابن طباطبا مثلا: «وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه». (٥١) أما بقية وجوه المجاز ومختلف المحسّنات فتضطلع بدور العامل المساعد الذي يعمّق ذلك التناغم ويرفده. وبذلك يصبح الشعر «اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن» (٥٢) نوعاً من الكلام «يمازج الروح ويلائم الفهم ويكون أنفذ من نفث السحر». (٥٣)

هكذا تصبح اللذة مقترنة جوهرياً بالإدراك الجمالي الذي يرافق عملية «انكشاف غطاء الفهم». وهكذا يلبّي الشعر الحاجة إلى الجميل. يذهب ابن طباطبا إلى أن المستوى الدلالي والأبعاد الجمالية يتعاضدان. وبإمكان أحدهما أن ينهض بالمهمّة وينوب عن غيره. أما إذا عُرِّيَ الكلام منهما معاً فإنه يخرج من دائرة الشعر ويسقط، ويكون سقوطه عظيماً. يكتب: «والشعر هو ما إن عُرِّيَ من معنى بديع لم يعرَّ من حسن الديباجة. وما خالف هذا فليس بشعر».(٥٤)

لا خيار ولا توسّط. لا مواربة ولا رياء أيضا. إن للشعر طريقا إن سلكها عديم الطبع افتُضح. لقد كان هذا الجيل من العلماء على بيّنة من أن الإمتاع إنما يتولّد تا ينبني عليه الكلام من اعتدال. يكتب أبو العباس ثعلب محتفيا بالاعتدال والتوسّط وبالشعر المعدّل الأبيات فيذهب إلى أنه: (٥٥)

ما اعتدل شطراه، وتكافأت حاشيتاه، وتم بأيهما وقف عليه معناه. وإنما بذها سابقاً، ولاح دونها نَيِّراً، لاختصاصه بفضلها، وسلبه محاسنها، وأنها مستعيرة بعض زيه، ومتجملةٌ بما ناسبها منه، لتوسطته ذروتها، ونأيه عن التعدي والتقصير دونها.

يزيد ابن طباطبا هذا القانون وضوحا ومضاء فيلحّ على أن الإلذاذ إنما يتأتّى من تناغم الشعر واعتداله. ذلك أن النفس تسكن إلى كلّ معتدل متناغم وتلتذّ به. لذلك يؤكّد على أن «علّة كلّ حسن مقبول الاعتدال، كما أن علّة كلّ قبيح منفيّ الاضطراب». (٥٦) ولما كانت النفس تسكن إلى ما وافق هواها وتقلق تا يخالفه ولها أحوال تتصرّف بها فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزّت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت. (٥٧)

فإنه من الطبيعي أن يوافق الخطاب الشعري، باعتباره مدركاً قائماً على الاعتدال والتناغم، هوى النفس ويجلعها تلتذّ فيتحقق الغرض المطلوب من الشعر.

سيحرص جابر عصفور على إرجاع هذه التصوّرات إلى ما يعتقد أنه منبت يوناني أفلاطوني أرسطي. فيصدر حكما في شأن ابن طباطبا وكتابه عيار الشعر وآخر في شأن قدامة بن جعفر ونقد الشعر. يكتب معلّقا على كلام ابن طباطبا عن الاعتدال ووحدة القصيدة: «ومهما يكن من أمر فإن الإلحاح على انتظام القصيدة له ما يدعمه في المفاهيم الفلسفية المترجمة عن أفلاطون وأرسطو». (٥٨) أما في شأن نقد الشعر فيصدر حكما أكثر إطلاقيّة حين يكتب:(٥٩)

لم يشعر قدامة أنه يتخلى عن الخط الأرسطي، بإلحاحه على الفضائل الأربع، خاصة أنه فهم هذه الفضائل في ضوء الأخلاق الأرسطية التي تلحّ على ما يسمى «الوسط الذهبي» فتجعل الفضيلة مرتبطة بالاعتدال في السلوك، والتوازن بين قوى النفس. وبهذا أصبحت الفضيلة –عند قدامة– هي اختيار الوسط بين

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 68

رذيلتين متضادتين أو نقيضين مذمومين.

لقد وضع جابر عصفور لكتابه مفهوم الشعر عنوانا فرعيا يعلم فيه قارئه المفترض بمحتوى الكتاب. جاء العنوان الفرعي لينبّه المتلقّي إلى أن الكتاب دراسة في التراث النقدي. لكن الدراسة اختارت مما تسميه «التراث» ما عدّته علامات يغني تناولها عن تناول غيرها. لذلك حدث التنقّل عبر العصور والأزمنة بطريقة تكشف تصوّر منتج الكتاب للتاريخ الثقافي العربي ولتاريخ الأفكار مطلقا. لقد توفي ابن طباطبا سنة ٣٢٢هـ وتوفي قدامة سنة ٣٣٧هـ أما حازم القرطاجني فقد توفي سنة ٦٨٤هـ . ولا يمكن للمدى الممتدّ من ابن طباطبا حتى حازم القرطاجني أن يكون أرضا خلاء. لا يمكن للمدى الممتدّة أطرافه من ابن طباطبا حتى ما قبل الإسلام أن يكون قفرا مواتاً. ولا يمكن للقراءة في هذه الحال إلا أن تحجب أكثر مما تكشف لأنها تقفز على الزمان ولا تنظر في الأفكار باعتبارها تولد مسافرة. لكلّ فكرة ماضيها ولها أيضا مستقبلها. ولا يمكن أن تقرأ إلا داخل تاريخ نشأة الأفكار وسفرها وترحالها. إن ما لهج به الجاحظ من آراء وما لهج به رواة الشعر والخلفاء والصحابة قبله، وما جاء في الأحاديث النبوية، وما أقرّه القرآن من أحكام تخصّ القول والسلوك والمعاش والمعاد قد تحوّلت إلى مراجع ثقافية يصدر عنها الكتاب والمثقفون سواء بطريقة واعية أو بطريقة غير واعية لأنها تمثّل جزءا هاما من تكوينهم الثقافي وتحصيلهم العلمي. من هنا يصبح ترشيح تلك النصوص دون غيرها للقراءة، في حدّ ذاته، سكوتا عن منابتها وثقافة منتجيها ومراجعهم. ■

إحالات

١) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ص١/٣.

٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب، (د.ت)، ص١/٣٠٥.

٣) يقول ابن قتيبة: «وللشعر دواع تحثّ البطيء وتبعث المتكلّف، منها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الطمع، ومنها الشوق. وقيل للحطيئة: من أشعر الناس؟ فأخرج لسانا دقيقا كأنه لسان حيّة فقال: هذا إذا طمع. وقال أحمد بن يوسف لأبي يعقوب الخزيمي: مدائحك في منصور بن زياد يعني كاتب البرامكة أشعر من مراثيك وأجود، قال: كنّا إذ ذاك نقول على الرجاء ونحن اليوم نقول على الوفاء وبينهما بون بعيد». الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب، (د.ت) ص١/٧٨-٧٩.

٤) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، حقّقه وضبط نصه مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلميّة، الطبعة الأولى، ١٩٨١، يكتب ص٣٢: «ولاختلاف قوى الناس في الشعر وفنونه ما قيل كان امرؤ القيس أشعر الناس إذا ركب، والنابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب».

٥) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعرلا وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، ط٢، دمشق: مطبعة الكاتب العربي، ١٩٩٤، ص١/٧٨.

٦) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦، ص٣٣٦ وما بعدها.

٧) الجاحظ، البيان والتبيين، ص١/١٢١.
٨) العبارة للخليل أوردها حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٤٣-١٤٤.
٩) بو الفرج الأصبهاني، الأغاني، بيروت: مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، (د.ت)، ص١١/١٤.
١٠) بن رشيق، العمدة، ص١/٢٣.
١١) يذكر ابن رشيق في العمدة مقتل أبي عزّة فيقول: «وكان أبو عزة كثيراً ما يستنفر المشركين ويحرّض قريشا على قتال النبي ، فأسر يوم بدر، وجيء به إلى النبيّ ، فشكا إليه الفقر والعيال، فرقّ له، وخلّى سبيله بعد أن عاهده ألاّ يعين عليه بشعره، فأمسك عنه مدّة، ثم عاد إلى حاله الأولى، فأسر يوم أحد، فخاطب النبي وسلّم بمثل خطابه الأوّل، فقال النبي: «لا تمسح عارضيك بمكّة تقول خدعت محمدا مرّتين» ثم قتله صَبْراً، وقال: «لا يلسع المؤمن من جحر مرّتين». ص١/٦١.
١٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص١/١٥٤. ويورد ابن قتيبة في الشعر والشعراء الحكاية نفسها فيقول: «وكان كعب فحلا مجيدا، وكان يحالفه أبدا إقتار وسوء حال. وكان أخوه بجير أسلم قبله، وشهد مع رسول الله فتح مكّة، وكان أخوه كعب أرسل إليه ينهاه عن الإسلام، فبلغ ذلك النبيّ فتوعّده، فبعث إليه بجير فحذّره، فقدم على رسول الله، فبدأ بأبي بكر، فلما سلم النبي من صلاة الصبح جاء به وهو متلثّم بعمامته، فقال: يا رسول الله، هذا رجل جاء يبايعك على الإسلام، فبسط النبي يده، فحسر كعب عن وجهه، وقال: هذا مقام العائذ بك يا رسول الله، أنا كعب بن زهير، فتَجَهَّمَتْهُ الأنصار وغَلَّظَتْ له، لذكره كان قبل ذلك رسول الله، وأحبّت المهاجِرَةُ أن يُسلم ويؤمنه النبي فآمنه، واستنشده». وانظر أيضاً، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، وقف على تصحيح طبعه وعلّق على حواشيه، محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨١، يورد الحكاية ذاتها ص ١٨-١٩.
١٣) أبو القاسم الأصفهاني، الواضح في مشكلات شعر المتنبّي، تحقيق سماحة الأستاذ الإمام محمد الطاهر ابن عاشور، تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٦٨، ص ٨-٩.
١٤) المجد، الفاضل في اللغة والأدب، قرص مرن، الموسوعة الشعرية، إصدار المجمّع الثقافي أبو ظبي، الإصدار الثالث، ٢٠٠٣، باب المراجع، ص٢٢.
١٥) الغزالي، إحياء علوم الدين، ص٨٢٤، الورّاق، موقع المجمّع الثقافي (أبوظبي)، على شبكة الإنترنت. http://www.alwaraq.com
١٦) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ص٦٨١، الورّاق.
١٧) القلقشندي، صبح الأعشى، ص١٧، الورّاق.
١٨) ابن عساكر، مختصر تاريخ دمشق، ص٢٥٢٠ وص٢٩٣٥، الورّاق.
١٩) ابن حجر العسقلاني، لسان الميزان، ص١٠٤٤ وص١١٢٤، الوراق.
٢٠) الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء، الموسوعة الشعرية، ص٢٢.
٢١) ابن رشيق، العمدة، ص١/٩٢-٩٣.
٢٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨١، ص١٣.
٢٣) ابن طباطبا، عيار الشعر، ، تحقيق عباس عبد الساتر، بيروت: دار الكتب العلميّة، ١٩٨٢، ص، ١٢٥-١٢٦.
٢٤) الجاحظ، البيان والتبيين، ص١/ ١٤٥.
٢٥) الجاحظ، البيان والتبيين، ص٢/ ٧.
٢٦) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٢٢.
٢٧) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٨.
٢٨) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٨-١٩.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 70

٢٩) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، قرص مرن، الموسوعة الشعرية، إصدار المجمّع الثقافي أبو ظبي، الإصدار الثالث، ٢٠٠٣، باب المراجع ص٩٦.
٣٠) نفسه، ص٩٦.
٣١) جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ط ٣، ص٩٠.
٣٢) طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، القاهرة: مطبعة المعارف، ١٩٤٤، ص٤٣-٤٤.
٣٣) نفسه.
٣٤) لراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ضمن الموسوعة الشعرية، باب المراجع، ص٢٢٤.
٣٥) طبقات ابن سلام، قرص مرن، الموسوعة الشعرية، إصدار المجمّع الثقافي أبو ظبي، الإصدار الثالث، ٢٠٠٣، باب المراجع ص١٦.
٣٦) العمدة، ١/ ٢٨.
٣٧) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص٩٥.
٣٨) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٧.
٣٩) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص٩٩.
٤٠) يذهب الفارابي إلى أن المدينة الفاضلة هي نقيض المدن الجاهلية التي لا شغل لأهلها غير الاستسلام «للذة والشهوة والغلبة»، كتاب آراء المدينة الفاضلة، الفصل ٣٧ «القول في المدن الجاهلية»، تونس: دار سراس للنشر، ١٩٩٤، ص١٤٤.
٤١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص٦٥.
٤٢) نفسه، ص٦٦.
٤٣) نفسه، ص٦٥، ٦٦.
٤٤) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٢٢.
٤٥) الجاحظ، البيان والتبيين، ص ١/ ١٩٤.
٤٦) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٢٥.
٤٧) نفسه.
٤٨) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص٩٤.
٤٩) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص١٢٥.
٥٠) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص١٣٦.
٥١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٢١.
٥٢) نفسه، ص٢٢.
٥٣) نفسه.
٥٤) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٢٣.
٥٥) ثعلب، قواعد الشعر، الموسوعة الشعرية، ص٤١.
٥٦) نفسه ص٢١.
٥٧) نفسه.
٥٨) جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص٦٣.
٥٩) نفسه، ص٩١-٩٢.

رمزية الناي
في الشعر الصوفي

وفيق سليطين *

على الرغم من تواتر استخدام عدد من الرموز الأساسية في نصوص الشعر الصوفي - بحيث تبدو مرتكزات للتجربة، وحوامل فنية وتعبيرية تنبني بها، وتشفّ عن طبيعتها، وتفتح على عمق رؤاها ومكابداتها - فإن استدعاء الناي فيها لم يجرِ إلا في مراحل متأخرة، على خلاف ما نراه في رموز المرأة والخمر والطلل، التي كانت انبثاقاً كيفياً آخر داخل هذه التجربة، على قاعدة اشتباكها بتقاليد الشعر العربي القديم، وعلى أساس تمفصلها في إطاره الثقافي العام، الذي تنتسج فيه، وتعيد تركيب عناصر محددة منه، فتتعيّن داخله وتتميّز معاً.

وربما كانت بعض التوظيفات الرمزية ذات الثقل المركزي تستجيب لشواغل المعتقد، وتبدي كفاءة في تشييد بنيانه وإنضاج مقولاته، وتمكين انخراطه وتسويغه في مجال اجتماعي وثقافي «ديني» معاند، وهو ما يعلّل، أحياناً، غياب بعض الرموز، وشحّ الطاقة الفنية لبعضها الآخر، تحت وطأة محددات النشأة وعوامل الصلابة في السياج الاجتماعي التاريخي، وأمام وفرة الضغوط والكوابح التي تحدد مسار الإنتاج والتلقي، وتعزّز قرائنه، وتضبط آفاقه الممكنة.

ينطوي الناي على خصائص ذاتية يوافر بها إمكانات شتى للتوظيف، ويبدي قدراً من المرونة في استجابته لمقتضى السياق الصوفي، من حيث البناء والدلالة معاً، وهو ما يتقرر في إطار المشاكلة من جوانب متعددة.

أولاً : القيام بالنفخ

يتكرر ظهور مصطلح «النفخ» في التجربة الصوفية مساوقاً لحركة التجلي، ومقروناً بعمليتي الوجود والإيجاد، وتستثمر دلالته في بناء الصرح المعتقدي والتعبير عنه، من داخل القول بنظرية تفسيرية للوجود، ولحركته المستمرة بالهدم والبناء وما يتأسس عليهما من خلق جديد في كل آن. ومن ذلك ما يبديه الجيلي في مثال الأبيات التالية(١):

١- فتنويعها ذاك التجلي هو الذي
تسميه روحاً وهو بالنفخ واقع

٢- وكان اقتضاء النشو أني روحه
وتعبير نفخ الروح عن ذاك واقع

٣- فحينئذٍ حققت أني نفخة
من الطيب طيب الله في الخلق ضايع

وبمقتضى ذلك، فإن النفخ الإلهي هو علّة الوجود، وهو توجه الحقّ إلى الأعيان الثابتة في العدم، وبه خرجت من حال البطون إلى انكشافها الوجودي، وهي لا تعدو أن تكون مجالي للحق بفعل سريان النفس الإلهي فيها. وهذا المدد المتصل هو الذي يحفظ الوجود، ويؤمّن امتلاء صوره المتنوعة، في الوقت الذي

* أكاديمي سوري، جامعة تشرين.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 72

ينكشف فيه علّة لها. يقول ابن سوار (من الدوبيت)(٢):

من عهد ألستُ أو زمان النفخ
كوشفت من العلم بسرّ النفخ
والعالم نسخة من العلم إذا
حققت علمت أنها من نسخي

ومثلما يقوم الوجود بالنفخ، كذلك الناي لا يصير ناياً إلاّ بالنفخ فيه. وعلى أساس من هذا القران، كان حضور الناي هنا يترجم عن حال الوجود، ويكشف عن الكينونة في عمقها الجوهري الأصيل. يقول النابلسي(٣):

ألا أيها الناي الرخيم كشفت عن
سرائر شوقي يوم تبلى السرائر
وأشبهتني في نفخ روحي وقد بدتْ
لقلبي هنا من سرّ قلبي ذخائر

بفاعلية النفخ، إذاً، يتعين الناي ناياً، وبها، أيضاً، يستوي الإنسان على هيئته. فالتناظر بين الجانبين ينعقد على مركزية العلّة الموجبة لكل منهما، وعن هذا المركز تتفرّع العلامات الأخرى في كلا الجانبين، وكأنها تجعل كل واحد منهما مرآة للآخر، يرى نفسه فيها، على قاعدة الاشتراك والتماثل المفضية إلى مستوى من التطابق، يغدو معه كل طرف هو عين الآخر من حيث هو غيره. فالنفخ في الناي يحكي نفخ الروح، وعنه يلزم الظهور والتعيّن وانكشاف الجمال إلخ. ومن الجلي أن الاشتراك بين طرفي التناظر يقوم على المستويين الوجودي والمعرفي؛ إذْ بالنفخ يكون القيام الوجودي، الذي يجعل من المخلوق «الإنسان والناي» مجلىً للخالق، وبه أيضاً، يكون كل منهما ترجماناً لأسرار المعرفة الحقة، ولساناً ناطقاً بها على نحو من الأنحاء.

ويظهر النفخ الإنساني في الناي، فعلاً محاكياً للنفخ الإلهي؛ إنه إنتاج آخر لفعل الخلق، يصير به المخلوق خالقاً، وكأنه يعيد «تحيين» الفعل التأسيسي، ويقيم من خلاله في الطور المقدّس، عبر إنتاجه له من جديد. النفخ الإلهي في (الأعيان) يبدع الوجود، ويحققه بالمعنى. وفي المقابل، فإن النفخ الإنساني في الناي، يعيد إظهار المعنى الإلهي الباطن، وبه يغدو خالقاً ثانياً، وصورة مضروبة على هيئة الإبداع الأول. ولعلّ ذلك ما يشير إليه أبو مدين التلمساني بقوله(٤):

وما الكون إلاّ مظهر لجمالها
أرتنا به في كل شيء بدا حُسنا
يعيد ويبدي فعلها كل محدثٍ
وكلّ قديم فهي قد حازت المعنى

هكذا يقوم الإبداع الإلهي في مقابل الخلق الإنساني المحاكي له، والذي هو تمثيل واستعادة تجدد قيام الفعل الأول، من حيث هي صورة له. وهذا ما يبدو في قول النابلسي(٥):

إذا ما سمعت الناي سواه منشد
لينفخ فيه فاعتبر واكتسب حالا
فآدم ناي الله سواه نافخاً
من الروح فيه روحه مثل ما قالا

على هذا النحو يتقابل ناي الوجود المتعين بالنفخ الإلهي (آدم)، وناي القصب، العود المتعيّن بالنفخ ناياً ناطقاً حياً متميزاً من عشوائية الأجمة ومنقطعاً عنها.

ثانياً: الطبيعة البرزخية

يقوم التناظر، في هذا المستوى، بين الناي والإنسان (الصوفي) من جهة المضايفة بين الحقّ والخلق، وتلك هي الصورة البرزخية المركبة، من حيث إن لها وجهين: وجهاً إلى الحقّ، ووجهاً إلى نفسها. فالناي، بهذا المعنى، كالإنسان وسائر المخلوقات والمظاهر الكونية، التي تشف سطوحها وأجرامها عن المعاني الإلهية القائمة خلف صورها الوجودية؛ وهو ما يجعل منها جميعاً محلاً لانكشاف الجمال الإلهي، ومجالي خاصة له، تتيح تأمل الجمال الخالق في الحضور المتناهي للمخلوق. ومن طبيعة الصورة البرزخية أنها تبدي وتحجب، وتمنح وتمنع، وتجمع بين الأمرين في وقت واحد. وذلك ما نراه في حضور الناي

مظهراً من مظاهر الجمال الإلهي، وعلامة تنطوي عليه وترشح به. يقول ابن الفارض(٦):

تراه إن غاب عنّي كل جارحة

في كلّ معنى لطيف رائق بهج

في نغمة العود والناي الرخيم إذا

تألّفا بين ألحان من الهزج

وفي مسارح غزلان الخمائل في

برد الأصائل والإصباح في البلج

يندغم الناي هنا مع مظاهر الطبيعة المتنوعة في وحدة قوامها التكامل والانسجام، ذلك أنها جميعاً، على اختلاف آحادها، مظاهر للجمال الإلهي المتجلي فيها. والصوفي هو الذي يخترق حدود الصورة، وينفذ إلى المعنى الذي يتخللها ويسري في أوصالها، ويتبدّى من داخل حدودها وخصائصها الذاتية المقيدة من غير ما تقيّد بها. ولذلك فإن الحضور مع المعنى هو تجاوز لقيد الصورة، إنه غياب عنها واستبقاء لها، وقيام بالحركتين معاً، في وحدة متوترة تكون، في اللحظة نفسها، غياباً وغياباً عن الغياب.

والناي من حيث هو صورة برزخية - شأن غيره من أعيان الوجود - يضايف بين المباشرة والعمق الذي يقطنها، ويردّ ما يبديه من دلالة تتكشف من داخل حدوده الخاصة، على غيره من هيآت الوجود، ويتلقّى منها في تبادل متصل، كاشف - عبر متغيراته وتباين خواصّه - عن المطلق الذي تشير إليه الأدلة، ويحضر في تراكبها الدلالي الواحد الكثير، دون أن يرتد إلى أي منها، ودون أن ينحصر فيها. وفي هذا المجرى الكوني يتبدّى الناي وحدة وجودية تلتحم مع غيرها وتتميّز عنه، وعلى النحو نفسه يظهر في القصيدة وحدة بنائية، وعنصراً تكوينياً في «سيمفونية» النقوش والعلامات، يضطلع بدور وظيفي داخل كيانها الكلي الشامل، الذي يطوي المتباينات إذ يؤسسها، ويجوزها في قيامه بها. يقول النابلسي(٧):

حبذا ضجّة السماع سحيراً

إن تكن بالدفوف والنايات

وصرير الطنبور والجنك لما

شاكلته رقيقة النغمات

وصياح السنطير للهو يدعو

وكؤوس الطلا بأيدي السقاة

مجلس فيه موسم للأماني

وهو بالأنس حُفَّ واللذات

سيما والملاح تخطر فيه

بوجوه محمّرة الوجنات

صرخ الناي فاستمع يا نديمي

وتنصّتْ لهذه النفحات

وتأمل ما في سماعك فيه

وخذ الأمر من يد الأصوات

صور تلك في السماع تجلّتْ

ثمّ ولّتْ وما لها من ثبات

في تداخل الأنغام، وتشارك الآلات، بأجرامها المتفاوتة وخصائصها المتنوعة، يحضر الناي - كما أبدينا - مكوناً فاعلاً إلى جانب غيره من عوامل البناء والتشكيل، في لوحة يمكن أن نميّز فيها تجاوب آلات النغم بالنقر والتوقيع والعزف والنفخ، واختلاطها مع تجاوب الأصوات والحركات والهيئات، في أدوارها المتناوبة والمتساوقة والمتقاطعة والملتحمة معاً، يبارح كلّ منها حدّه الذاتي، ويفيض على جدران نفسه، ويمتدّ إلى الآخر. وفي قرارة هذا المتصل يحدث الاختلاط والاندغام والتمازج، بحيث يكاد ينعدم التمييز، وتنهدم الحدود والفواصل. يجري ذلك على مستوى الأنغام والحركات والهيئات، التي تمور وتتوالج، في حركة متنامية تفضي إلى تكسير إطار الصور المفردة، ونقض صلابتها، وبهذا يكون تجلّي الصورة مقروناً بحركة تلاشيها، في مركّب يؤلف بين التجلّي والتولّي، والثبات والمحو، والمؤالفة والمخالفة.

في هذا الخضم المحتدم، يضطلع الناي بدور وظيفي مزدوج، فهو يسهم مع «الجنك والطنبور والدفّ إلخ» في تركيب الصورة، وشحنها، وتفعيل طاقة إيحائها الكثيف. لكنه، من جهة أخرى، لا يلبث أن يعلو

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 74

وحدة التجانس، ويفور على سطح محلولها، بحيث يبدو أن انطلاقته القصوى هذه، تسبقها مرحلة تحضيرية، تكون عامل تأسيس لها، وباعثاً لاهتياجها، ومحرّضاً لاندفاعها العرام، الموجب لتبلج المعنى بسريان النفس في الناي على وجه أكمل، يقوّي تراكب متباينات النغم إذْ يخترقها ويصطبغ بها، ويرفعها صاعداً بها ومصعّداً لها إلى ذروة ينتقض عندها الانغلاق الذاتي، وتنفخ الهوية المقيّدة على جوهر الكينونة وعمقها اللانهائي.

هكذا يتعين الناي صورة تشاكل غيرها من صور الوجود، التي يفرد كلّ منها، بقوامه المختلف، ضرباً لحضور الموجود، ويكشف، من داخل حدّه المخلوق، عن الجمال الخالق المباطن لصورته الظاهرة، والمتجلّي فيها، والمقوّم لها. وكذلك فإن تمايز الآلات بما ينقدح فيها، يجعل كلاً منها محلاً لسفور الجمال الإلهي واحتجابه أيضاً. فالتمايز يرتدّ إلى وحدته في العمق الذي يتخلل الصور، وليس ذلك إلا المعنى الإلهي، الذي ينعكس متميّزاً باختلاف المجالي، وتنوّع الصور، وتباين الأنغام والأوصاف. وهو ما يحققها بخاصّيتها البرزخية، التي تزدوج بها بين الجانبين، وتؤلفهما في بنية واحدة، وتنفتح على كلّ منهما معاً، فتكون هي نفسها وغيرها، تجمع بين الهوية والسوية، وبين المطابقة والمفارقة، أو بين الذاتية والمغايرة. وذلك ما يَسِمُ حضور الناي في هذا المستوى، ويكشفه بخاصيات الازدواج والتقابل، التي تنتظم سائر آيات الوجود، فتوحّد أقسامه الكثيرة من وجه، وتفرّق بينها من آخر.

ثالثاً : مفارقة الحضور والغياب

إذا كان تعيّن الكائنات في الوجود يفتح عهد الاغتراب، بانفصالها عن أصلها الكلي الخالد، ويجعلها تعاني مرارة التمزق ومشاعر الحنين الجارف، أملاً بالعودة إلى ما كانت عليه قبل أن تكون، فإن الناي - بصيرورته ناياً - يخضع لهذا التحول بين ضربي الوجود، ويكتوي بألم المعاناة وشقاء الوعي، إذ إن شرط وجوده هنا، أن ينفكّ عن وجوده الأصيل هناك، وأن ينفطم عن الأم، ويُلقى به خارج مجالها الفردوسي الحاضن.

إن حضور الناي، بصفته المتحققة هذه، هو انخلاع عن الأصل، وانبتات عن الجذر الحي. إنه حضور قائم بالغياب ومحكوم به، وسيبقى ذلك جرحاً غائراً في الإنيّة، يفجّر فيها مشاعر اللوعة، ويحملها على مكابدة أحاسيس النأي والفرقة والتناهي، المصحوبة بتمدد حلم العودة، وبتوثب الرغبة واندفاعها لمعانقة المصدر والالتحام فيه.

ما يوحّد، إذاً، بين الصوفي زالإنسانس والناي، وفق هذا التوجه، هو أنّ كلاً منهما يجأر بالشكوى من مبارحة الأصل والتحول عنه. ولهذا فإن شكوى الصوفي من كونه الزماني الحادث، وتحرّقه للعودة إلى وجوده الإمكاني السابق على حدث الانفصال والتعيّن، سيغدوان مطابقين لواقع الناي، في شكواه من ألم الفراق والانعزال والرسوخ في الهوية الفردية المقيّدة، وفي اشتهاء العودة إلى الموطن القديم، حيث الوجود الأصلي السابق على حدوث القطع والتمايز والانغلاق الفردي.

في النغمة الملتاعة للناي يتكشّف نداء الكينونة، وينطلق صوت الرغبة في الرجوع إلى أجمة القصب والانغراس فيها. والأجمة للناي، على هذا النحو، معادل لهيولى الوجود بالمنظور الصوفي. وفي تأمل كلام الناي وكلام الصوفي، من هذه الجهة، نسمع وراء كل صوت منهما «ذلك الرنين الأزلي للانفصال»(٨)، وبينما نصيخ السمع إلى الحشرجات المكبوتة الغامضة، يخترقنا نواح الكائن المنفصم، الذي شكّلت ولادته هوّة فاغرة، وانبجاساً أساسياً لتراجيديا الوجود. وكما يتبدّى الكلام الصوفي، بهذا الوجه، حرقةً والتياعاً، كذلك يحضر الناي بخاصيات مطابقة، تكشف عما يتخلله من قوة اللهب وفداحة الاحتراق. يقول جلال الدين الرومي(٩):

استمع إلى الحكاية التي يحكيها الناي عن الانفصال.

«منذ أن قطعت من أجمتي،

أصدرت هذا الصوت النائح.
وكلّ من فصل عن حبيبٍ
يفهم ما أقول،
وكلّ من اقتلع من أصله
يتوق إلى العودة إليه».

وبحكم ما ينطق به الناي هنا، ينكشف للرومي باطنه الناري الملتهب:

«الناي نار، وليس ريحاً
لتكن لا شيء.
استمع إلى نار الحب التي داخلت نغمات الناي،
كما داخل السُكر والذهول الخمرة».

ومن شأن النار أن تأتي، بهذا الضرام، على كثافة الذات، وأن تهدد مبدأ وجودها الذاتي وتعصف به، لتضعها على درب التوجه إلى المصدر، إلى القاع والمنجم وحرارة الأعماق. لكنّ نغمة الناي نفسها لا تختزل في هذا الوجه، لأنها تتكشف من داخل هذه الحقيقة – حقيقة الهجر والقطع والانفصال – عن وجه آخر مقترن بجمال الأصل ومفصح عنه؛ فالناي، شأن غيره من آيات الوجود، يبدي من واقع اغترابه حضوراً للأصل، ولمعانيه السارية في الصورة، ولذلك فهو مقصى عن الأصل الإلهي، ومحكوم، في الوقت نفسه، بمعايشة جماله المتبدّي فيه والمباطن له، وهو، من جهة هذا الحضور، يتألق بالبهجة والإشعاع، ويزخر بالفتنة والإشراق. وذلك ما يشدّه إلى التعلّق بوجوده الخاص، ويشكلّ قوة أخرى تتعين في مقابل حركة الاغتراب، المعرّفة بقوتها النابذة، التي تعمل لقذفه خارج هذا الوجود القائم – من زاوية النظر الموافقة لها – بالفقد والانقطاع. ومن هنا، فهو – أي الناي – يجمع بذاته بين الأمرين، فيكون غياباً عن الأصل وقياماً به، أي أنه يؤلف، في بنية واحدة، بين الحضور والغياب، ويظل، على نحو عميق، متوتراً بينهما، وحاضراً بهما معاً، ومحكوماً بهذه المفارقة، ولذلك نراه يجمع بين خاصيات التقابل، ويكون كلاً من طرفيه في اللحظة نفسها، كما يبيّن الرومي متحدثاً بلسانه. يقول(١٠):

«وتجدني في كل تجمّع
أمزج بين السرور والأسى،
جسد يخرج من الروح،
وروح يخرج من الجسد،
وليس في مقدورنا أن نخفي ذلك المزيج
....
....
الناي جرح ومرهم في وقت واحد.
ألفة وتوق إلى الألفة
في أغنية واحدة.
هجر مشؤوم،
وصبابة رقيقة، معا».

وعلى أساس من هذه الوضعية، التي يتعرّف بها الناي ههنا، نجد تعبير النابلسي عنه يتناوب بين «الصراخ والغناء» وبين «الشدو والانتحاب»، وتلك هي المفارقة التي يجلوها نص الرومي بخصوص الناي، في وحدة انقسامه بين الألفة والفقد، والهجر والصبابة، والجرح والمرهم. وإذا ما بدا أحد الجانبين مسيطراً، أحياناً، في استحضاره وتسميته والإشارة إليه، فإن مقابله يتلامح من خلاله؛ ذلك أنه يلازمه، ويداخله، ويكونه، في اللحظة نفسها، من حيث هو وجهه الآخر.

الناي واللغة وحركة الوجود:

في التأمل العميق للنشاط الصوفي، من حيث هو علاقة بين الإنساني والإلهي، تنكشف اللغة شرطاً لتأسيس هذه الوضعية، ومنطلقاً لإحراز أية صلة تكنة في هذا الاتجاه. وزيادة على ذلك، سنرى أنها تستوي حاضناً جامعاً لعلاقة الصوفي بالمطلق، لا قيام لها خارجه، ولا تحقق لها إلا بشرطه، ومن داخل ما يوافره وينطوي عليه من قابليات التفاعل والنمو والتحول. «إن نمط وجود الألوهية في الموقف الصوفي هو اللغة، ولا يمكن لهذا الأخير أن يدخل في علاقة معها إلا بوصفها لغة. من هنا تحول الافتتان بالألوهية إلى افتتان بنمط حضورها داخل الموقف، وهو اللغة»(١١).

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 76

غني عن البيان أن اللغة ههنا، لا تتعرّف بكونها أداة للتواصل والتبادل والمداولة اليومية. إنها نمط انكشاف الوجود الأصلي، أو هي مسكن الكينونة الأصلية وطريقة حضورها؛ ولذلك سيتم الانتقال باللغة من كونها مجالاً للتخاطب والتوصيل وإنتاج الدلالة البشرية، إلى اللغة كجذر للكينونة وانفتاح عليها، وبهذا تغدو لغة شاملة للوجود، بهيئاته وعلاماته وأشكاله المتنوعة، التي تنتقش في المصحف الكبير الذي تلاه الحق تلاوة حال، لا تلاوة مقال(١٢). هذه الوثبة من اللغة إلى الوجود، أو من المفهوم الاجتماعي للغة إلى مفهومها الوجودي، هي التي تتيح للصوفي أن يفرغ نفسه لسماع لغة الأصل والالتذاذ بها، وليكون لها، هي أيضاً، أن تتكلم من خلاله وتتفتّح فيه.

وهذه اللغة، بمفرداتها الوجودية المتمايزة، لا تني تتماوج وتلتحم آحادها، في حركة دائبة من التداخل والتوالج، باعتبار النفس المتدفق فيها، وهي، على هذا النحو، علامة كبرى، وآية مركبة جامعة، تتقطر في صورة الناي، الذي يحكيها بتتابع النفخ، وتداخل النغم، وانتساج الحركات، وتساكنها، وانخراطها معاً. ومن هنا فإن الحضور الصوفي تجاه الناي، من حيث هو نشوة ولذة وانخطاف، يرتدّ إلى كونه علاقة باللغة، تتحدد بالمستوى نفسه، من حيث هي علاقة اندهاش وذهول وافتتان، وتردّ هذه الأخيرة، بدورها، إلى حركة الوجود المفصحة عن العمق الذي ينطق بها، ويعيّنها، ويقوم خلف أشكالها، في ذلك النبض الذي يطويها ويفتحها، من جديد، في كل آن. وبهذا المعنى، فإن الناي ينطق بلغة الوجود الحق، أو يصل بها؛ ولهذا كان الإنصات له اتصالاً بلغة المطلق، وانقطاعاً عن لغة الانتفاع والتواصل الجزئي، التي ترسخ، في إنتاجها الدلالي، حقيقة الانفصال والتناهي، وتعزز المركزية الأنطولوجية للذات المنفصمة.

إن شرط المجاوزة في الانتساب إلى لغة المطلق، أو إحراز صلة به، هو الانقطاع عن اللغة المتداولة والإعراض عنها، وصمت النسبي هنا، شرط لانبجاس لغة الآخر المطلق وانفتاحها. ولهذا نجد تكراراً لطلب الصمت والإنصات والإمساك عن أي كلام آخر في حضرة الناي. ومن ذلك ما سبقت الإشارة إليه في قول النابلسي(١٣):

صرخ الناي فاستمع يا نديمي
وتنصّتْ لهذه النفحات
وتأمل ما في سماعك فيه
وخذ الأمر من يد الأصوات

في هذا التدرج المتصاعد من الاستماع إلى التنصّتْ فالتأمّل، يكون الانقطاع عن الكلام الإنساني شرطاً لتلقي كلام الناي والامتلاء بخلجاته وأسراره. والصمت تجاه هذه اللغة - لغة الآخر المنبثقة هنا - يعني أن يمنح الصوفي نفسه لها؛ أي أن يتوقف عن النطق، ليغدو محلاً لنطقها هي، ليكتشفها أو ليكتشف نفسه في أفقها، بعد أن تحرر بالصمت من كل قول يخصّه ويردّه إلى نفسه. ولذلك كان الصمت، أمام ما يقوله الناي، سبيلاً إلى الاتصال باللغة التي تتكلم عبره، تلك اللغة الخالقة التي تجوز حدّ المخلوق، في الناي والصوفي على السواء، فتغمره وتحتويه. وفي طموح القيام بالأصل، عبر هذه اللغة، ما يفسّر الإلحاح على ضرورة الانسحاب من لغة الذات والتخلي عنها، في مثال الأبيات الآتية(١٤):

١- إذا ما سمعت الناي سوّاه منشد
لينفخ فيه فاعتبر واكتسب حالا
٢- أيها الناي عندك الخبر
ليس للأذن عنك مصطَبرُ
٣- ينشط المرء من عقال إذا ما
صرخ الناي حيث راق الغناء
٤- فاستمع يا نديمي إن كنت مثلي
مطلق الحال ليس فيه خفاء

لقد أشرنا إلى هذا الحضّ على الاستماع، من حيث هو صمت وتنصّتْ وخروج من لغة الذات؛ لأن الانفتاح بالصمت على مطلق اللغة، يرفع الإنصات عن

كونه وظيفة للإدراك البشري، بحيث يغدو انفتاحاً على اللغة المطلقة وانخراطاً فيها. يعبّر فريد الدين العطار عن ذلك، من خلال التوجه إلى الناي، بقوله(١٥):

«هذه هي الطريقة
التي ينبغي أن يستمع فيها الإنسان إلى الناي.
يُقتل، ويُلقى في الدم».

وليس السكوت والإنصات والصمت والانقطاع عمّا يحيل على الذات، ويصل بها، ويؤكدها، سوى ضرب من قتل النفس والانخلاع من كثافتها، عبر هذا الموت المؤقّت، الذي يتيح إمكانية القيام بالجوهر والتلاشي فيه، وذلك هو الوجه الآخر للذوبان في اللغة المطلقة، أو في ندائها العميق المتكشف هنا بالناي على نحو خاص. ومنه ما ينطوي في قول النابلسي(١٦):

ربّ موصول هو الناي الذي
طاب للسامع فيه النغم
كاد من ينفخه ينفخ في
روحنا روحاً ولا أحتشم
حيث معلوم لنا نافخه
من ورا كل الورى منبهم
يوصل القوت إلى الروح به
عن طريق الأذن فالأذن فم

بهذه الاستجابة لنداء اللغة الأخرى – عبر الناي – يتحقق الصوفي بمستوى أعلى من الوجود، وينقض كونه السابق بولادة جديدة، تسحب منه إمكانية القول، وتنأى به عن مألوف كلامه، وتجعله أسير لغة جديدة، هي لغة العمق والخفاء والنفخ المتدفق الساري في المظاهر والصور والأشكال. ولكي تتحقق هذه الاستجابة بصورتها المثلى، أو لكي ترقى نحو مطلقها المشتهى، من أجل مواكبه انفتاح اللغة الإلهية وإطلاقها، لا بدّ من تحقيق شرطين، على الأقل، يندرجان في نسق كفّ الذات عن الكلام، وحملها على الإقامة في أفق الصمت والغياب. وهما:

١ – خرق جدران النفس:

إذا كان الناي لا يصير نايًا إلا بمرور النفس فيه، فإن اقتلاعه من موطنه القديم لا يكفي، وحده، لمنحه حياة الناي، إذ لا بدّ أن يخضع لتحويل يمارس عليه، ويغيّر في طبيعته، فينالها بشيء من الخرق والإتلاف، ويُجري عليها قدراً من التحوير ينال به من صلابتها، ومن شدة تماسكها وانغلاقها. ويكون ذلك بإحداث الثقوب في جسد الناي، وبالاقتطاع منه، وبترقيقه من جهة الاستعداد لتقبّل النفخ ومباشرته. هذا القدّ من الطبيعة، هو، من الجهة الأخرى، إعداد لها لتلقي النفس المبدع وتبلّجه فيها، ويوافق ذلك ويوازيه ما تؤسسه التجربة الصوفية في مواجهتها للنفس والجسد، بالنقض والإتلاف وقطع الروابط وتبديد الخاصيات المميزة لهما، ابتغاء الترقي والتحول ومفارقة الطبيعة الذاتية بولادة جديدة، تضع الذات وتدفعها على خط العروج وأفق المكاشفة. يعبّر ابن الفارض عن تجربة التحول هذه، بقوله(١٧):

فنفسي كانت قبل أمّارة متى
أطعها عصتْ أو أعصِ كانت مطيعتي
فأوردتها ما الموت أيسر بعضه
وأتعبتها حتى تكون مريحتي

ويقول النابلسي(١٨):

هوى قد أذاب النفس والروح والجسما
فلم يبقِ عيناً للمشوق ولا رسما
سلونا على سلمى نفوساً نفيسة
وإسماً لنا لم نبقِ ذاتاً ولا إسما

يبدو لنا، من خلال الانتقال بين هذين الشاهدين، أن إحراز الصلة بالعلو والانفتاح على لغته، يتوقفان على مقدار التحويل الممارس على الذات، وعلى درجة إعمال قوة الهدم في الطبيعة الفردية الحادثة. ولقد سبق الكلام، في غير هذا المكان، على المنازلة الصوفية للنفس، وعلى مجابهتها للجسد بالإسقام والإضناء، وبالحتّ والتذويب، وبكل ما من شأنه أن يهمد قواه،

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 78

ويعصف ببنيانه(١٩). وبهذا يلتقي الصوفي والناي عند ضرورة خرق جدران النفس وتحويل الطبيعة الذاتية، فيكون كلّ منهما صورة للآخر ومرآة له. يقول جلال الدين الرومي(٢٠):

«اقتلع المبدع قصبةً من أجمة القصب،
ثقبها عدة ثقوب، ثم سمّاها إنساناً.
ومنذ ذلك الوقت، تنوح من ألم موجع
بسبب الفراق، ناسية البراعة التي
أعطتها حياة الناي».

وفي هذا السياق يتساءل الرومي: «لماذا لا يكون هناك نغمة مضاعفة، متساوقة مع الشكوى، بحرٌ من الثناء على براعة ذلك المبدع الذي لم يقتلع القصبة من الأجمة فحسب، بل شكّل أيضاً الأسطوانة المعراة في صورة ناي، يعني ذلك الشكل الإنساني بثقوبه التسعة»(٢١).

٢ - التجويف وفراغ القلب:

يتواتر كلام أهل الطريق في الحضّ على الصمت والسكوت والإنصات، كما لاحظنا في كثير من الشواهد السابقة، وكذلك تتوارد إشاراتهم التي تقرن لزوم الطريق بتخليه القلب من كل شيء سوى الحق، وهذا التفريغ شرط أول لإمكانية انبثاق الكلام الإلهي ومعايشته، وهو، إلى ذلك، إزاحة للذات عن كونها مركزاً يعيّن موضوعاته، ويتجه إلى امتلاكها والسيطرة عليها. وفي هذا التجرّد والإتيان على ما تكتنزه الذات، تجويف لها، وإسقاط لحظوظها، ومحو لما تراكمه وتنغلق عليه، بحيث لا تعود تنطوي إلا على فراغها المؤهَّل لاختراق المعاني له، وتدفقها عبره، ونطقها فيه.

وبمثل ذلك، فإن الناي لا يغدو قابلاً لسريان النفس فيه إلاّ بتجويفه، وتقشيره من الداخل، وتفريغه من مادته الخاصة، التي تشكّل، بتراصّها، وحدته الذاتية. وذلك هو شرط الانفتاح على المطلق، والقيام بما ينتسب إليه. وبتحقق هذا الشرط، يتبيّن أن الآخر «المطلق» لم يعد موضوعاً، بل إنه هو الذي يتكلم عبر الذات المفرغة من ذاتيتها، والمزاحة عن مركزية وجودها، والشاهدة على امتلائها بالأصل، أو بالسريان الحي فيها، وذلك ما يوجّه إليه النابلسي في كلامه على الناي، إذْ يقول(٢٢).

يسكر العقلَ بالذي منه يبدو
فتفيضُ العلوم والأنباءُ
إنّ علم الإله يملأ قلباً
فارغاً عنه زالت الأشياء

هكذا تكون القصبة، قصبة الناي - بتجويفها وتعريتها، ومن ثَمّ بالفيض الناطق الذي يملأ فراغها، ويمرّ من خلالها - صورة للصوفي، أو هيئة وجودية وقابلية معرفية، يرى فيها ذاته، وقد أنجزت تجويف نفسها، وباتت تستند إلى فراغها وتنظر فيه، لتشهد قيامها بالأصل، ومواكبتها لتحولاته، واستعدادها المتجدد للتقلب معه، وللامتلاء باللغة المطلقة، التي تنفتح عليه فيما لا يتناهى من علامات الوجود وصور الاستحالة. يقول النابلسي(٢٣):

وكنْ ناظراً آثارها بعيونها
وإلاّ فعن آثارها لم تزَلْ أعمى
ولا تسمع الأصوات إلاّ بسمعها
فإنك إنْ تسمع بها تسمع الصمّا

وفي علاقة النظر والسماع وتحولهما معاً في أفق المطلق ولغته، يكون فراغ الذات، لدى الناي والصوفي، سبيلاً لانكشاف نداء المطلق وانقداح سرّه العميق، الذي يغمرهما ليبقي عليهما فيه، ويطويهما داخله. ألم يقل سعدي الشيرازي(٢٤):

«لا تذهب إلى البحر، قلت لكَ: حذار!
وإذا ذهبت، فأسلمْ إلى الطُّوفان جَسَدك».■

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 79

إحــالات

١- عبد الكريم الجيلي: قصيدة النادرات العينية مع شرح النابلسي، تحقيق يوسف زيدان، دار الجيل، بيروت ١٩٨٨م، صص: ٩٥، ٩٩، ١١١.

٢- ابن سوار: ديوان ابن سوار، تحقيق محمود إبراهيم مصطفى مع دراسة لحياته وشعره، رسالة دكتوراه بجامعة الأزهر، القاهرة ١٩٧٧، ص ٥٧٢.

٣- عبد الغني النابلسي: ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، دار الجيل - بيروت د.ت ٢١٩/١.

٤- أنظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٢م، صص: ٥١/٥٠.

٥- النابلسي: ديوان الحقائق ومجموع الرقائق ٢٢٣/٢.

٦- ابن الفارض: ديوان من الفارض، تحقيق عبد الخالق محمود، دار المعارف - القاهرة ١٩٨٤.

٧- النابلسي: ديوان الحقائق ومجموع الرقائق ٨٣/١.

٨- أنظر: عنايت خان، يد الشعر، خمسة شعراء متصوفة من فارس، ترجمات قام بها كلمان باركس، ترجمه عن الإنكليزية وقدّم له د. عيسى علي العاكوب. دار الفكر، دمشق ١٩٩٨م. ص ١٤٠.

٩- المصدر السابق، ص ١٤٣ وما بعدها.

١٠- المصدر السابق، ص ١٤٣ وما بعدها.

١١- منصف عبد الحق، زمن الكتابة، زمن الاتصالات، مجلة الكرمل العدد (٤٦)/١٩٩٢/ ص ٥٧.

١٢- أنظر: ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق د. عثمان يحي، المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع معهد الدراسات العليا بالسوربون، القاهرة ١٩٨٥م، ١٣٢/٢.

١٣- النابلسي: ديوان الحقائق ومجموع الرقائق ٨٣/١.

١٤- المصدر السابق، على الترتيب ٢٢٣/٢، ٢٠٤/١، ٢٥٤/٢.

١٥- عنايت خان: يد الشعر، ص ١١٨.

١٦- النابلسي: ديوان الحقائق، ٩٢/٢.

١٧- ابن الفارض: الديوان ص .

١٨- النابلسي: ديوان الحقائق، ٦٥/٢.

١٩- وفيق سليطين: الزمن الأبدي، دار نون، اللاذقية ١٩٩٧م، ص ١٤٤ وما بعدها.

٢٠- عنايت خان: يد الشعر، ص ١٧٤.

٢١- المصدر السابق، ص ١٤١.

٢٢- النابلسي: ديوان الحقائق، ٢٥٤/٢.

٢٣- المصدر السابق، ٦٥/٢.

٢٤- محمد غنيمي هلال: مختارات من الشعر الفارسي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥م، ص ٢٢٤.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 80



على لسان نارسيس

«إلى محمد خلاق»

عبدالمنعم رمضان *

كان يقودُ الإبل إلى مأواها، ويقودُ الجاموسَ إلى سردابٍ، يبحثُ عن شمسٍ في حقلِ الذرةِ وعن بابٍ مفتوحٍ في الآفاقِ العاليةِ الصمَّاءِ، يُغنّي قبل الفجر غناءَ الكهفةِ والرهبانِ وخدمِ المعبدِ، يأخذه من ماءِ الحلمِ، ومن أشتاتِ غرائزهِ، يحتاطُ ويصلُ إلى الرابيةِ بمفردِهِ، ينحدرُ كأنَّ أصابعَه ملساءُ، ويسحبُ جِلْدَ الماعزِ أبعدَ من كتفيه، يُراقبُ محبوبتَه مثل هواءٍ، يحلمُ أن تنتزعَ الوقتَ الضائعَ، يسألُ عن أمِّ الجاموسةِ ذاتِ الثدي المفعمِ، عن كهف العنقاءِ، وعن سكّانِ الخيمةِ، يسألُ عن أمِّ الأطفالِ المفطومين، ويحشدُ حصّتَه في حبِّ المخلوقاتِ،

* شاعر من مصر.

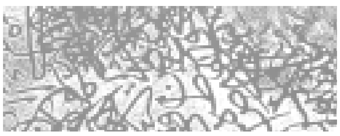
● لوحة للفنان **فين نوور بيترسن** / الدنمارك.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 81

ويقفزُ فوق فريستهِ، يدخلُها، حتى يُودعَ فيها السرَّ، أمامَ الصحراءِ النشوانةِ، يبحث عن وديانٍ أخرى، للأسرارِ الأخرى، وإذا انسدلت فوق ذراعيهِ الأغنيةُ، تعلّق في جرَّةٍ راعيةٍ، واستبقاها معه، الرجلُ البارعُ مثل المهرِ الأحمرِ، يعرفُ أنَّ نهايةَ تعويذتهِ الموتُ، لذا سيفكِّرُ أنْ يقتادَ الحمقى، والسّفهاءَ وبعضَ شيوخ الوقتِ، إلى الحجراتِ السّودِ، سأسبقُهُ، قد أعدو، سوفَ يرى ما يسقطُ من أحلامي فوق الأرضِ، سيجمعُها ويفِيضُ، ويلحقُ بي، وإلى أنْ يخلعَ معطفَه، وغطاءَ الرأسِ وجوربَه الشتويَّ ويخلعَ عنه بطاقةَ شخصيتهِ، ويحاولَ أنْ ينسى بعضَ وصيّتهِ، تنفلقُ عصاهُ، وتخرجُ منها ريحٌ دافقةٌ ومياهٌ خامٌ، تصلُ إلى ما فوق الرئةِ، وتحت ظلامِ القلبِ، وترسمُ صورة حجرٍ صلبٍ، من رملٍ وهواءٍ صافٍ، صورة قبطانٍ بدويٍّ، يملكُ ما يملكُه من غيبٍ، يتقدَّم كالإيقاعِ، ويمشي فوق رصيفي، يقصدُني، ويقيسُ معي الهاويةَ، يفكِّرُ كيف سيحملُ نعشَ الوحشةِ من أضلاعي، سوف يعلِّمُني الطيرانَ، ووجهي نحو سوادِ الهوّةِ إنْ أحببتُ، ووجهي نحو قطيعِ السحبِ المتلألئةِ إذا أحببتُ، وسوف يزيّنُ أجنحتي بالعرقِ النازفِ، ثم يُعلِّمُ جسمي كيف تُصادُ الروحُ، وكيف تُشَمُّ الرائحةُ المختارةُ بين روائحَ عابرةٍ، «يا ولدي»، ثمَّ يحملقُ بي، فأنا ما زلتُ وراءكَ وحواليك وفوق الربوةِ، سوف يعلِّمُني أنْ أحذرَ فور بلوغي ألا أملأً آنيتي دون استرخاءٍ تحت سماءٍ عاليةٍ، أنْ أسجدَ حتى يصلَ السيلُ الجارفُ في موعدهِ، يغمرني، فنصيرُ شبيهينِ اثنينِ غريمينِ ومحكومينِ بحبِّهما الأبديِّ، الألفُ الخشنةُ واللامُ المحمومةُ، أو ضدُّهما اللّامُ الخشنةُ والألفُ المحمومةُ، وتحيطهما آهاتٌ ولهاثٌ، يتّحدانِ، ويستمعانِ نداءَ الحرسِ الطائفِ، يستمعانِ نداءَ خلايا الأركانِ المظلمةِ «لقد صرنا أحياء كنَّا قبل قليلٍ جثثاً ترفعُ رايةَ الاستسلامِ»، ولمّا ينفصلانِ، تُحيطُهما أشواقٌ متراميةٌ، هاتِ يديك، استعملْ هذا النايَ، تجهّزْ للّيلِ المسفوكِ وللطوفانِ، استسلمْ قبل فواتِ الوقتِ، الريح ستمشي على عكّازٍ في المستقبلِ، شعْ قدميك على كتفيَّ، ارفعْ ساقيك، ستصبُح أطولَ تا كنتَ، امتدّ بجذعِك سوف يصيرُ خفيفاً، واعدلْ ظهرك مثل إشارةٍ نصرٍ ليّنةٍ بيضاء، التفّ سيصبح كلُّ ظلامك مرئيّاً، وخفيضاً، ثمَّ يحملق بي، يلكزُني، يَخِزُ الحلمَ، ولا يخشى إنْ كنتُ حروناً، يضعُ الريشَ على رأسي، فأخاطبُ نفسي، سوف أدندنُ

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 82

أغنيتي، هل يحدثُ أنْ تغشاكَ وتغشى جوفَك أغنياتٌ، أُبصرُ فيها بعض ملائكتي وبراءة نفسي، يحدث أن تغشاك عواصفُ، تنخلُ صوتك، يبقى منه الجزءُ الناعم والمبحوحُ المفكوك الأوصال، الهَزِجُ، القادرُ أن يعترفَ، المرتبكُ، المستندُ إلى إحساسٍ، أنت قريبٌ جداً، هاتِ يديك، استعملْ هذا النايَ بحذقٍ، وارسمْ للبدويِّ – أنا البدويُّ – الأطلالَ المنسيّةَ خلف قبيلتهِ، ثم انظرْ في عينيهِ طويلاً، فإذا كانت في عينيَّ غيومٌ متلاحقةٌ من أثرِ التحديقِ، البسْ نعليك، وقفْ، واجعلْ من نفسِك حصناً وأقمْ حول الحصنِ السورَ اللازمَ، يكفي أن تنتظرَ وراءَ السورِ، وبعدَ الهدنةِ، سوف تحسُّ بأنفاسي تضطربُ، أحشرجُ، أبحثُ عن أخدودٍ، عن عنقٍ مائلةٍ، عن تجويفِ الإبْطِ، عنِ الترقوةِ، وبعضِ عظامٍ ناتئةٍ، أتعلّقُ منها، أصعدُ فوق الجبلِ، ومثل سماءٍ، قد أحتاجُ إلى بئرٍ، وككلٍّ المفتونين أدندنُ أغنيةً، استعملْ هذا النايَ، «ويا ولدي يا ولدي» وعلى عجلٍ يُوقظُني البدويُّ، أحسُّ به يحتجُّ على إغماضي العين فأفتحُها، وهنالك سوف أرى قبضتَه تفتكُ بالأعشابِ، وأسألُه: هل أملك شيئاً آخر غير اسمي الأصليّ، ونستبدلُ جسمينا: القاتل والمقتول، القاتل والمقتول، القاتل، وإلى أعلى، حتى نصبح شلالاً مثقوباً فوق بُحيرةٍ، لسنا نملكُ من روحينا غير فَنَاءٍ يهبطُ من نخلِ الصحراءِ إلى أوديةِ المنفى، لسنا نملكُ غيرَ الأبِ الواحدِ واللغةِ الواحدةِ وباقي الخوفِ «أنا أرتجفُ، أفتّشُ عن رؤيا»، «وأنا ما زلت وراءكَ وحواليكَ وفوق الربوةِ، لكنّي أرتجف».





ليس هناك ... هنا

علي الشرقاوي *

المتبعّضُ
بين قميص فضاء الماء الذهبي و عاصفة الأحمر
لا يعرفُ أن الكون مدراتٍ خضراء الفطنة
و الماء سفير النور الأول
هو
لا يعرف أن فصوص الذاكرة الأنثى
كفٌ لا تمسكها
هو
لا يدرك أن سرير الخطوة:
أن تبدأ في حين الخطوة
أن تتفجّر في اللحظة
أن تمتد و تشتد و تحتد
أن تلمس أعناق النص النافر
هي
زيتون الجذوة
لأصابعها رائحة الزهرة قبل عناق عطارد
للماء المتبركن بين مراياها نفسية نارنج الحكمة
هذا المتبعض

يكره قاموس الباطن
يحرق باللغة الجوانية موسوعات العشب الفاره
من للذبذبة المكتظة بالإشراق تمدُّ أصابعها
نحو الممنوع من اللمس و جس حنان التابو
من للتعتعة المدفوعة
بين فضاءات الروح على صهوة بحرٍ
ممشوق الخاطر ملتبساً بخيالات الريح
و مندسا كحنان الأحمر في الأخضر
من للكنز الساكن تحت جدرات الصدر
كأسئلة السنبلة الأولى
ادخل كالسكّر في عسل الشوق
و علّم أسئلتي أن تكرز
اغرز نابك في الوتر المقطوع وراء جذور المعنى
قد أحرز ما لم يعرفه البركان الأول
قد أتحول
في نص الممنوعين من الفرحة صحوة جدول.

---

* شاعر من البحرين.

● لوحة للفنانة **إيزابيل مولتو** / إسبانيا.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 84



مديــح الغمـوض

مصطفى بدوي *

بجوار هذا البحر
ثمة ما يقود إلى بياض البحر ، ، ،
ثمة ألفة محمومة ،
قمر تدرج في منازله ،
ملائكة يعيرون الندى ما يستحم به أمام الله ،
ليل عاطل عن رؤية الريش الذي عض الهواء الهش !
أشرعة تواجه قامة المنفى ،
قبائل من كلام ،
حكمة شمطاء تكنزها كواليس السياسة ،
حافة لمرارة المعنى
تبرر للوجود وجومه ، ،
غابات مرجان معتقة بذاكرة العطور

تهشم الذكرى
فينهار النهار ،
تفوح بالدمع الرموش ، ،
جزيرة أخرى تبوح
بزرقة الفوضى ، ،
عبير عابر أفق الفراغ ،
معسكرات لا حدود لها
تحف غنائم الصيف البعيد ، ، ،
يد تهد ذخيرة الآتي بلا كلل
وتسرف في مواجهة الغواية بالبخور
(سخيفة أبعاد هذا المشهد الوبري !)
أيتها المقاصل امنحيني فجوة

* شاعر من المغرب.

● لوحة للفنان **حسين عبيد** / سلطنة عمان.

لأعير للحبق الشفاه لعله
يحكي لخالقه مكابدة النوارس
في سبيل الليلك المسفوك بين قبيلتين لقيطتين
تكدسان الحلم في قارورة حجرية ،،
لكأن للمجهول نافذة
تكسرها بصيرته
وترجمها فراسته
أحدق في هشاشة طلقة محشوة بأجنة الماضي ، أجن :
أمن حموضة فكرة
يستنشقون الكون منشطرا ؟
وهل بالقرب من طلح الطلول مطية مثلى
لمسعى البحر ؟
من سيزوج الغرقى إذا غرقوا
بشهد الريح والريحان ؟
من سيصدق الشعراء لو صدقوا ؟!
هذا أوان الشد فاعتزلي الكلام
وخبئيني تحت أهداب الكرى
يا نخلة الجرح المتيم بالرحيل وبالضلالة
دثريني
ها دمي يمحو مرابعه الغمام

ويحتسيني ،،،

غامض عصف الكتابة مثل أمداء السديم القرمزي

وغادر ما يعتري قد الكناية

من دلال البهكنه !

لا شيء يجبر شهوة الموج الأنيق على التحرر

من وصايات الوعول سوى انقلاب الآلهه !

في نطفة أخرى

ستتضح الفحولة دونما حجب

لتغسل ما تفشى من قذى النارنج

في الكلمات!





عــودة

فاطِمَة ناعُوت *

بعدما انكسرَ ساقُه
عادَ الحِصانُ إلى «إيتاكا»
بفيونكةٍ في عنقِه
وضمادةٍ في قدميه
وفي قلبِه :
والقلبُ
من هجرِ الحبيبِ معذَّبٌ

انتهى زمانُ الحكي.
ونفضتِ السَّلةُ كلَّ الحواديتْ
فهجرَ الوردةَ التي
أتقنتْ فنَّ الاستماعِ
وعادَ

قبل أن ينسلَّ الخيطُ الأخير
من نول المرأة الواثقةِ التي :
نسجتْ شرانقَ الانتظارِ بقلبِها
واستوثقتْ أن الحبيبَ مقيمُ

لابد أن نحكي لكي نعيشْ،
وإلا ما جدوى الليالي الألف !
وإلا ما انكسرَ الحصانُ
حين خَوَتْ سلتُه.
لكن الوردةَ لم تكن ذكيةً
حين لم توزِّعْ أنشوداتِه الأربعَ
على عدد أكبرَ من الليالي :
فالمُهْرُ يركضُ في المروجِ ويشتري

* شاعرة من مصر.

● لوحة للفنانة وحيدة **مال الله** / البحرين.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 87

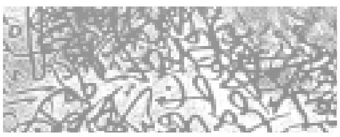
من كلِّ صَوبٍ رغبةً وحكاية

ماذا يفعلُ الآن؟
ربما يرتّبُ الأوردةَ في عَظْمةِ الفخذْ
كي يستعدَّ لألمٍ جديدْ
تصنعه النشوة،
وربما يستدعي من خيوطِ الذاكرةِ
حَكايا بعدُ لم تمر للفضاء
عج أُذنٍ تتدربُ منذ الليلةِ
على العمل،
ربما تجهزُ المطمئنةُ نولَها
تأهُّبًا للرحلة الجديدة،
لكن الحتميَّ
أن الوردةَ تذبلُ
بعيدًا عن عيونِ المارة :
فالوردُ يقطرُ في المساءِ مرارَه

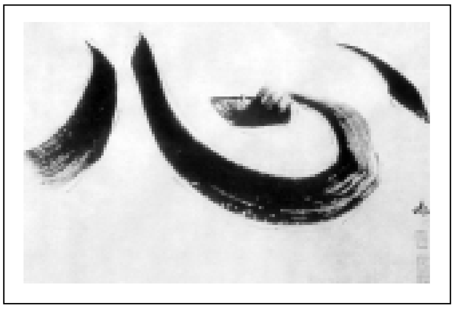
كُفّي عن الألم !
وباركي الضمادةَ والغيابْ
مادام الرجلُ يحتاجُ فِراشًا
ومادام النولُ امرأة،
حتى لو امتلكتِ في نهاية معصمِكِ :
كفًّا مخضَبةً بحَبِّ البُنِّ في عينيه
يصعُبُ غسلُها

المرأةُ العارفة
تركتْ أصابعَه تجوبُ أطرافَ الخريطةِ
بحثًا عن قصيدةٍ وأذنيْن،
لكنها احتفظتْ باسمِه فوق بابِ البيت
وضبطتْ درجةَ دفءِ الفِراشْ
على الثانية عشرة
فعادَ
قبل الدقة الأخيرة :
كيف السبيلُ إلى الفرارِ بوردةٍ
من دونِ أن نشقى بهجرِ فِراشٍ

طبيعيٌّ أن يقفَ الرجلُ فوق الجبل
يرشقُ الصبايا بحبّاتِ القرمز
وطبيعيٌّ أن تصيبَ واحدةٌ واحدةً
شريطةَ أن تكونَ عمياء،
وطبيعيٌّ أن ترفع المصابةُ رأسَها
وتحاولَ أن ترى،
وليس طبيعيًّا
ألا يعودَ
حين تفرغُ سلّتُه



Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 88



البياض يليق بسوزان

إلى الشاعرة سوزان عليوان في ديوانها: «مصباح كفيف»

بوجمعة العوفي *

زهـرة ماتيس :

في قيلولته
يتعرى «ماتيس» من سيرته
ويبادل عينيه بزهرة أكريليك
كي
ينبت لهما قيظ أخضر
وسماء نازفة..
وعـشيـقـان
يناماان على حافة قبرهما الشخصي !

الخوذة النفسية :

الآن و قد
وطأت قدماك الهائلتان
ليل الغواية
لن تحتاج روحك المرصعة بالنجوم
لارتداء خوذتها
اتقاء لشهوة الحقول
أنت . الآن .
خارج تقويم الألم !

* شاعر من المغرب.
● لوحة للفنانة **ريكو تانجي** / الدنمارك – الصين.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 89

النافذة :

ــــــــــــ الأجدر بي في هذا الليل الآبق.
أن أسير لوحدي باتجاه النجمة. أن أغمض عيناي على ملاك صغير. روحه من معدن وجناحاه غابتا سنديان. الأجدر بي أن أفرغ باحة وقتي من كل الأشياء وأطرد كل العقلاء خارج غرفتي. أن أعبئ بالعصافير حديقتي ورئتاي الماسيتين. وألقي بظلالك في جوف استعارة بيضاء. كي لا تدركها البداهة

الأجدر بي أن أكون وحيدا قبالة هذه النافذة.

أكـواريل :

روحك
مثل ظهيرة فان غوخ :
تتمازج فيها الألوان
بالقيامة الجامحة !

رهــان :

يلزمني :
- كي أصعد آلامك -
أن أجرح اسمي
أن أصل الأرق الأبهى
وأجابه معنى الوحشة بين أصابعك !

عصفورة الوطن العاري :

ــــــــــــ كم يحلو لتلك الطفلة أن تعبث بظلال الملائكة. بأشيائهم المرتبة بعناية تزيد على اللزوم. وتضيف إلى وقتهم لون الفراشات وبعضا من طفولتها الشاهقة. هكذا رأيت العصفورة تنقل أعشاش الضوء وأسماء الطيور من السفح إلى القمة.

تستعير من الأصدقاء أرواحهم البالية لتستبدلها بوطن من الكرز الأبيض ــــــــــــ

غواياتها : أن تمتلئ كفها بالنجوم ويصير العالم حديقة ملونة.

مــلاذات :

تماماً :
مثل خطو الغريب
ألوذ بعزلتك الزرقاء
متى داهمني الغسق..
كي :
تصل القدمان أقصى درجات الزفير !

البياض يليق بسوزان :

صوتك
شفق للذهول،
ويدي وجع ضوئي :
تشربه الفراشات كي يليق البياض بسوزان
لك الأبهى،
لي الشهقة..
وهذا الخواء الذي   ترممه أصابعك !

افتراضات :

ــــــــــــ كثيرا ما افترضت
لأشجاري أرواحاً يانعة. ولأشيائي الصغيرة حيوات أخرى. ورأيت لكل الأمكنة عيوناً وأصابع تنغرس في جسدي كلما شغلت - في السر - طفولتي مثل شاشة عرض صغيرة.. كثيرا ما مررت يدي على هذا الصخب الهائل - كاتما صوته - كي تصل الألوان فقط إلى جنتي ــــــــــــ

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 90

هذا «المصباح» الذي بين يدي : تفاحة باسم امرأة مربكة.

ســـــؤال :

«ما الذي بوسع ملاك
أن يفعله
في ليلة باردة كهذه ؟»
تهمسين لحزن المدفأة
وتقذفين بالوردة في وجه الجياع..
العاصفة ـ هنا ـ
تقف وحيدة
كي تطعم أطفالها المسنين حليب الأصابع..
ما الذي يجعل هذا البياض
شفيفا إلى هذا الحد ؟
إلام تقودك تلك الأجنحة ؟

خـــلــوة :

حين اقتحم الجلادون
خلوة قلبي
لم يجدوا به سوى :
أرجوحة ضوء
وغيوم حمراء
تنتظر بريد الساعة الخامسة.

هند تضيء الأفق بمصباح كفيف (❖):

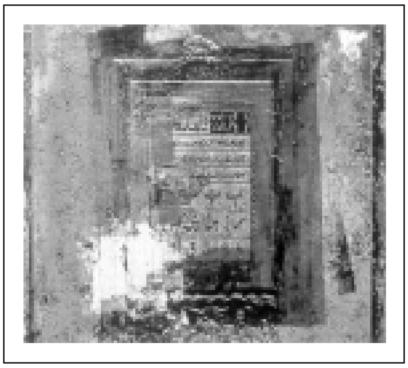
في جوفي شمس فوسفورية.
وخطاطيف. ودعابات سوداء. تدفعها الريح سريعا نحو سماء لا جذر لها. مطر هذا الغيم غزير كالدمعة. الأسماء ملونة. رجل الثلج يغادر عينيه وقبعة الساتان الحمراء. الأطفال يطيرون من دفتري كحمائم أنهكها الفرح. ويدي ترتعش على أسلاك الكوكب. طيور تلج القلب بأجنحة من سكر. الأقدام تعوي الريح من تحت مساكنها. يرشدها الليل نحو شرود النجمة. للأغصان ـ هنا ـ آلام وقبور ومراقد ومناديل وكوابيس مدورة. تحلم تلك الزهرة ببيت أخضر. بأصابع تغسل للفانوس نعاسه. وبريح تتحدث لجدائلها في الوحشة. أو توقظ بين يديها طائرة الورق. الظل ـ هنا ـ غادر شرفته والعشب تيبس في حلق الطائر. الأرض خلاء

هند تلوح للقمر بشرائط من مطر.

بـيـاض :

هذا
البياض
جنة
أم خرائب ؟
أم
عناقيد تدلت من القلب ؟
أم
لذة فاكهة مستحيلة ؟

❖ تعمدت هذه القصيدة أن تقترب من قاموس الشاعرة «سوزان عليوان» في مجموعتها الشعرية «مصباح كفيف» للاشتباه بنبضه الطفولي.



قمرٌ خارجَ الفصول

علي كنعان *

لا تَسرقي زمني...
ربيعُكِ لا يخونُ اللَّوزَ
أو يسهو عن النَّيْروزِ
إنْ هلَّت على الميعادِ فاكهةُ الخريف
تشرينُ يعرفُ طعمَ أغنيتي
ويدركُ لوعةَ الأيتامِ في خوفي
ولونَ الرَّاحِ في الإبريق

لو باحَ ماءُ الوردِ بالأسرارِ
واشتعلَ المُحيَّا..
لاهجاً بكوامنِ الوجدانِ ،
يقطفُ من رعافِ القلبِ نضرتَهُ ،
وتموجُ في السفحِ الوضيءِ
حدائقُ الرمَّانِ ريَّا...
لو فاضَ بالورديِّ ما تخفينَ ،
في نفحاتِ أنفاسِ الخُزَامَى..
لانتشى غيمُ الخريف.

تزهو ظلالُكِ في دمي
وتلفُّ روحي بالسكينةِ والأمان
مسرى ملاكٍ في حدائقَ بابليَّة؟
أمْ صدرُ أمٍّ حافلٌ بالشهدِ والنُّعمَى
واللهفةُ الزهراءُ تحتضنُ الرضيع؟
هل ضاع قلبي..
قبل أن تَفِدي إلى صحرائهم
يا واحةَ الشامِ الحبيبةَ ..؟
أم أضاع مدارَه فأوى
إلى بستانِكِ الغالي
كعصفورٍ شريد؟

يا طفلةَ السَّروِ الموشَّحِ بالغمام
أنَّى تركتِ الجمرَ يندبُ سوءَ طالعِهِ
وسفحتِ وهجكِ تحت غاشيةِ الرماد؟
أتنامُ بنتُ البرقِ في دغَلِ القصبِ؟
قولي متى يشتدُّ عودُ الخيزران؟

---

* شاعر من سوريا.

● لوحة للفنان **عثمان جوري** / باكستان.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 92

ويداعبُ التيَّارُ أعشابَ الضفاف؟
حتى تسيل النارُ في خَدرِ الجذوع؟
أيظلُّ زهرُ الزيزفون بلا ثمار؟
عشتارُ تنهضُ من ركامِ سباتِها
لتعانقَ الروحَ الفراتيَّ المضرَّجَ بالعقيقِ
ولا تبالي...
أهناك من يرضى بألاَّ يلتقي
عشَّاقُ بابلَ خارج الأسوارِ
والأفراحُ تمُّوزيَّةُ الألوان؟

ماذا يقولُ العندليبُ
لنجمةِ الصبحِ البهيَّةِ
حين توقظُه لينفضَ ريشَه
من أسرِ قلبي؟
ماذا تقولُ يمامةُ البشرى
لخاطفِها؟
أيغفرُ إنْ تمادى
بارتشافِ حضورِها
إيوانُ حبِّي؟

لو تأخذين وسادةً
قلبي
لأزهرتِ الليالي ،
غرَّدتْ حُورُ الينابيعِ الشهيَّةِ
وانطوت حِقَبُ الجليد
تحلو سماؤكِ في مرايا غربتي
وتعيدُ أحلامَ الصِّبا
أبهى وأغنى
لكنَّ زوبعةَ الرمال
تسطو على فجري وتلتهمُ الشَّفَق
فإلى متى تبقى سمائي
خيمةً من زئبقٍ صدِئٍ

ونجومُ قافلتي غبار ؟

لا تخطفي روحي
إلى وهجِ الغوايةِ في عناقِ الجلَّنار
ما بيننا أشياء.. لا تُحكَى
أمامَ عصائبِ الطيرِ الغريبة
أشياء يعرفها كمونُ النارِ في الصوَّان
ويبثها ألقُ النَّدى المنثورِ في شجَنِ الهديل
وعلى شفاهِ الأقحوان.
أيتاح لي أن أحتمي
بين استداراتِ الروابي
والملاءاتِ الشُّفوفِ
وتحت شلاَّلِ العبير
من أعينِ الليلِ الغيور؟

من أيِّ أندلسٍ
أراقت كستناءُ الروحِ
في العينينِ خمرتها؟
وبأيِّ لونٍ ترسمينَ
على وشاحِ الليلِ
ألحانَ الغَجَر؟
هل تذكرُ الحِنَّاءُ
وهجَ القبلةِ الأولى
على ظمأِ الحرير؟

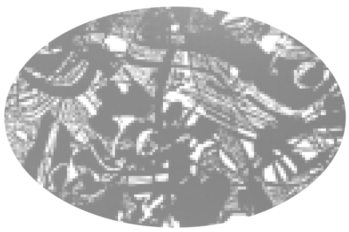
قمرٌ يحارُ الوقتُ
كيف يَعدُّه بين الفصول
قمرٌ يجازي عاشقيهِ بالغيابْ
ويَضِنُّ أن تحنو عليهِ
سدرةُ القربى
وإنْ أزرى بآلاءِ الأصول
قمرٌ.. له عرشٌ من الفيروزِ

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 93

في صدري
وتاجٌ من رحيقِ الياسمين
ويحفُّه بحرٌ من الرغباتِ
تزهر في مرافئه وعودُ الأرجوان
بحرٌ يصونُ كنوزَه فينا
وينتظرُ المَدَد

من لا يباركُ ثورةَ التفاحِ
آنَ تَهِيجُ بالطَّلْعِ القلوب؟
ويودُّ لو يلقي كرومَ التوتِ
في كوخِ الحطب؟!

لا تنكري شغفي
لئلاَّ ينتهي وجعُ القصيدةِ
غيمةً زيتيةً في معجمِ الصحراء
من علَّم الصَّفصافَ أن يحنو على شجني
وأنتِ بخيلة أم سادرة؟
ماذا لو امتزجت
نُسيماتُ الأصيل
بوهجِ أنفاسِ الضُّحى؟
أيصدُّني نيسانُ عن طيبِ النعيمِ
مقطَّراً في خمرةِ الشفتينِ
إن زوَّدتِ أشواقي
بآياتٍ من الكرزِ المخبَّأ في الجرار؟



تنويه

جاء في العدد الثالث عشر (السابق) في الصفحة رقم (٦٥) في تعريف الشاعرة مرام المصري بأنها شاعرة من مصر، والصواب أنها شاعرة من سوريا تقيم في باريس، لذا لزم التنويه.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 94

عاد لنرجسةٍ تقرأُ فتنتها

محمد ياسين *

١-
من مَرقدِهِ
من عَسَفِ الليلِ وما صبَّ من الحُلكةِ في دَمِهِ
من أرضٍ لوَّحها النّسيانُ
وحلَّ بها الإخفاقُ طويلاً
من بين الشّوكِ الدَّمَويِّ ، تململَ
من غربتهِ
لكأنَّ الأُفقَ تداعى
نفضَ العتمةَ عنهُ... تطاولَ
ثمَّ تطاولَ حدَّ السِّدرةِ
٢-
عادت ذاكرةُ الأشياءِ ترفُّ حواليهِ
التقطتهُ ببهجتها ... ردَّتهُ اليهِ
أعادت للزَّمنِ السّاكنِ روحاً
للوردةِ ما شاعَ من السِّرِّ
أعادتهُ لأوّلِ سطرٍ في صفحةِ عينيها
ولأوّلِ رنَّةِ قلبٍ
لتلعثمه ...
حين دعاهُ التّصريحُ لقولِ أُحبُّكِ
للتَّصلِ الأوّلِ في خاصرةِ العمرِ
لأوّلِ عاصفةٍ
حملتهُ لأوّلِ قصّةِ حبٍّ في زمنٍ ما
ولأوّلِ لؤلؤةٍ
سكنتْ احدى الصّدفاتِ ببحرٍ ما
لامرأةٍ
هي أوّلُ ما في الأمرِ وآخرِهِ
٣-
عادتْ ذاكرةُ الأشياءِ
تثيرُ مكامنَ جلَّلها النّقعُ
تُؤَجِّجُ جمراً
تنقرُ شبّاكَ القلبِ الموصَدِ
توقظُ في دمِهِ الحُلمَ
تقيمُ صلاةَ الفجرِ
أعادتهُ لأوّلِ زاجلَةٍ أرسلها لبلادِ الرّوحِ
لأُغنيةٍ
رجَّعَت اللَّحنَ ربيعيّا
حين أتاها يحملُ في كفّيهِ الحُلمَ نديّا
٤-
عادتْ ذاكرةُ الأشياءِ
وعادَ كما الأمسِ غديراً
تسكنُ ضفّتَهُ نرجسةٌ
تقرأُ فتنتها في مرآة تدفُّقهِ

---

* شاعر من الأردن.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 95

الصورة و النسق والسلطة

قراءة في السرد الشطاري العربي

شرف الدين ماجدولين *

١-السرد الشطاري والبلاغة المقموعة:

تعترض قراءة التراث الشطاري العربي، بما هو تشكيل أسلوبي هجين، واختيار سردي ينبعث من خارج دائرة الفخامة النثرية المأثورة، ما يعترض مجمل أنماط القول التراثي غير الفصيح من صعوبات في الفهم والتأويل واستخلاص السمات الجمالية والنسقية، ولعلنا لن نجاوز الصواب إن افترضنا أن السرد الشطاري من أكثر أنواع القص الشعبي تشخيصا لوضع الانشقاق البلاغي الحاصل في التراث العربي، وتمثيلا لنحو مخصوص من «السطوة التي تمارسها أبنية القمع النقلي في تراثنا»(١) ويجوز النظر إليه في هذا السياق بوصفه نتاجا لمتخيل نقيض، ولبلاغة مميزة للعب، ولنسق فريد للغواية والاستهواء، فهو بناء رمزي مختزل لجدلية الاستقطاب بين الفرد والسلطة وبين الهامش والمركز وبين الحذق الذهني والبراعة الجسدية.

والحق أنه لا يمكن الحديث عن محكي شطاري بظلاله المعنوية تلك إلا باعتباره تمثيلا تخييليا، فبغض النظر عن المرويات التاريخية العديدة التي تزخر بها مصنفات «التراجم» و«الأخبار» و«الطبقات» عن مغامرات الخارجين، وما تورده مصنفات التاريخ عن أحداث العيارين وفتنهم؛ من مثل ما يورده «ابن الأثير» و«المسعودي» و«ابن تغري بردي» و«أسامة بن منقذ»، بصيغ التعميم، عن شطار مجهولين، أو ما توردە مصادر أخرى عن شخصيات: «ابن حمدي» و«أحمد الدنف» و«حسن شومان». فإنه لا يمكن -في اعتقادنا- الحديث عن سرد شطاري مستكمل لمقومات الأداء الجمالي إلا في نماذج محصورة، تقع في مقدمتها حكاية «علي الزيبق» المتواترة عبر صيغ عديدة من السرد الشعبي. ولا يمكن أن نرى في الحضور الجزئي لشخصيات من مثل: «العيار بهروز» في «سيرة فيروز شاه بن الملك ضاراب»، أو «شيبوب» في «سيرة عنترة بن شداد»، أو «أبو محمد البطال» في «سيرة الأميرة ذات الهمة»،... إلا تجليا جزئيا لسمة الشطارة تستهدف أداء وظائف بنائية وتخييلية على جهة التنويع ولا ترقى إلى درجة المكون الجنسي الحاسم.

والظاهر أن المحكيات الشطارية، على العموم، لم تمتلك يوما ما نسقا بلاغيا موحدا في تواترها التاريخي، فإذا كانت نصوص من قبيل: «لاثريبو دي طورميس Lazarillo de Tormes» المجهولة المؤلف، و«البوسكونس لفرنسيس دي كيبيدو F.de Quevido»(٢)، وغيرها من سرديات البيكاريسك الإسباني، قد نمت في مناخ أدبي كيفته تقاليد الأدب الفصيح التي ازدهرت في أوربا القرن السادس عشر كـ: «الرواية الرعوية» و«رواية الفروسية» و«رواية الخارجين على القانون Nobles Robbers»(٣)، فإن الحكايات الشطارية العربية، التي احتفظ بقسط منها كتاب الليالي، أو التي دونت عبر صياغات شعبية مختلفة، حافظت على صلات وثيقة بمجموعة من المأثورات السردية التراثية: كالمقامات(٤)، والمأثور الجحوي، وطرائف اللصوص، وأخبار الفتوات والصعاليك التي حفلت بها على الخصوص مرويات الأزمة «أواخر كل أحقاب حضارية»(٥).

وقد لا نستطيع في هذا السياق نفي الرأي القائل إن

* باحث مغربي.

هذا النوع الحكائي لا يخرج عن «القاعدة الرئيسة لمعظم الحكايات الشعبية، وهي اختبار قدرات البطل على القيام بعمل أو التغلب على عدو، أو التخلص من مأزق أو العثور على شيء نفيس دونه الأهوال»(٦). بيد أنه بمقدورنا الاستنتاج بأن الحكايات الشطارية العربية تشكيلة نوعية من الصور السردية، البليغة بما تضمره من صوى أسلوبية متجانسة، والفريدة بما تنطوي عليه من إمكانيات تخييلية تميزها عما سواها من ضروب الصور. فإذا كان تهجين اللغة وتكثيف الفعل البهلواني، أساسا، مما يميز أداءها النثري، فإنها تتحدد كذلك بتمثيلها لموضوعات المهمش والرديء، ويرسمها لحدود واضحة لقدرات الشخصيات، ولمساحات الزمن والفضاء، عوضا عن الاسترسال العجائبي الشائع في أنواع حكائية أخرى من التراث.

غير أنه إذا كانت هذه السمات تتكافل ضمنيا لأجل تمييز الصور الشطارية، فإنها تخضع مع ذلك لمكون بلاغي حاسم يتخذ موضع الصدارة في مراسيم الحبك الحكائي، ويتمثل في دينامية الفعل اللعبي، الذي يقول بشأنه أحد الباحثين:

«إن أهم عناصر الإبداع التي تشد القارئ أو المستمع إلى هذا النوع من الحكايات (أي الحكايات الشطارية) هو عنصر المغامرات التي تقوم على الحيلة والجرأة النفسية أو ما أطلقت عليه الحكايات مصطلح «مناصف» أو«ملاعيب» وهو عنصر في حد ذاته مقبول فنيا، بل لعله العنصر المميز الوحيد الذي يضفي على هذا النوع من الحكايات المزيد من الحيوية ويعطيها شكلها الفني المستقل والأصيل»(٧).

وبغض النظر عن التنويعات الأسلوبية المتباينة التي قد تقترن بهذا المكون في الصور السردية، وبصرف النظر كذلك عن مقبوليتها أو عدم مقبوليتها قياسا إلى الحقائق الخارجية، فإن دينامية الفعل (أو المنصف) بإمكانها في حال تضافرها مع باقي سمات التصوير أن تضطلع بوظيفتين مركزيتين تميزان تشكيل الصور وأداءها في هذا النوع، أولاهما وظيفة «مجازية»، على اعتبار أن الشخصيات الشطارية، وما تختزله من مواقف وعواطف وقيم، لا تنطق في نص سردي ما إلا عبر البارعة اللعبية. ومن ثم فإن الصور لا تتبرعم انطلاقا من إيحاء الشخصيات في حد ذاتها، سواء كانت فاعلة أو منفعلة، بل انطلاقا من ديناميتها في إنجاز الفعل. أما الوظيفة الثانية فـ: «نسقية» على اعتبار أن اللعب يمثل بؤرة تصويرية تنجذب إليها باقي التفاصيل السردية. وهو في وضعيته تلك يفصل نسقيا بين عالمين صوريين متقاطبين، يتأرجح سياق التصوير بينهما؛ الأول عالم ما قبل اللعب، وينتضمه إيقاع السكون والألفة والمقبولية الذهنية، والثاني عالم الفعل ذاته، عندما تُستبدل بالألفة الغرابة، وبالسكون الحركة، وبالمقبولية التخييل المثير.

٢- الاستعراض ونسق الغواية:

من المفترض -إذن- أن غاية السرود الشطارية هي استعراض صور البراعة الذهنية والحذق العضوي. وجعل السرد وسيلة لرسم ملامح «اللعب»، ومن ثم خلق أسلوب نوعي لـ «الغواية». لذا لم تكن قاعدة الأسلوب لتشذ عن تمثيل قيم المراوغة والخداع والكذب والتمويه، التي تلتبس بنسيج الصور، وتضحى هدفا لذاتها، في الآن نفسه الذي تترجم خصائص النسق الثقافي الحاضن للأسلوب. وبعبارة مختصرة، إن الصور تمارس في السياق النصي المخصوص، ما يمكن أن نطلق عليه: «بلاغة الاستهواء».

ونستطيع أن نحصي في «حكاية علي الزيبق» مثلا سلسلة من صور الفعل الدينامي (أو المناصف بلغة الحكاية)، بعضها يتصل بأبطال رئيسيين (دليلة المحتالة، أحمد الدنف، حسن شومان، زينب النصابة، علي الزيبق)، والبعض الآخر تساهم فيه شخصيات مساعدة أو معرقلة من مثل «أحمد اللقيط» و«زريق السماك». وبينما تتسم صور البراعة الذهنية والعضوية للأبطال بالتعقيد والتداخل والامتداد، تبدو صور المناصف التي تنجزها باقي الشخصيات المشاركة، مفردة، عابرة، وغير متعدية.

غير أنه في جميع الحالات يظل نسق الغواية ثابتا، ومرتكزا على أربع مكونات صورية متساندة؛ أولها:

«الحاف» الذي غالبا ما يتخذ شكل طموح مادي (نيل عطايا الحاكم) أومعنوي (لفت النظر إلى القدرة الذاتية). وثانيها: «الوسيلة» التي ينجَز بها الفعل الحاذق، وهي تتشكل عبر مجموعة من العناصر والآليات المترابطة في بنيتها، المتغايرة بحسب السياق النصي، وياتي في مقدمتها الادعاء الكاذب، والتنكر، والتخدير، وخفة الحركة، وغيرها من مقومات «البراعة» التي تمثل في مجملها تنويعات على قدرة «التمويه واكتشاف نقطة الضعف»(٨). أما ثالث المكونات الصورية لنسق الغواية فهو: «الضحايا» الذين يتلقون الفعل، وهم يتنوعون بتنوع الشرائح المدينية بين تجار وأصحاب مهن وعبيد وجواري وحرس وأمراء... غير أن القاسم المظهري الذي يوحدهم هو أنهم دوما مرشحون للسقوط واستساغة الحيل، وقلما يكتسب أحدهم ملامح ذهنية مميزة. أما رابع المكونات فهو: «القصد» الذي يتمثل في رغبة «الاستهواء»، حيث إن الغاية دوما –وقبل أن تتجلى ظاهريا في مآرب مادية قريبة– تكمن في فتنة الآخرين، المعنيين بالفعل، استهواء من يحكم (التاجر / الأمير)، ومن ينافس (بقية الشطار)، ومن يتابع (المعشوقة) ومن يتلقى صور الحكايات (القراء المتنوعون).

وتذكرنا هذه المهارة البلاغية في صياغة المجال اللعبي، أساسا، بتعريف «رجيس دوبري» «لسلطة الصورة» حينما يعتجها: «ابتذالا ملغزا»(٩)؛ وهو تعريف يستوعب بتركيزه النظري لا أخلاقية «الغواية»، واستراتيجيتها المبتذلة في التوتير والإيهام؛ كما يختزل دلالة الشطارة من حيث هي تكثيف لسحر اللعب وفتنة البلاغة: «فلا يمكن وقف الجدل المتنامي بين الصور والاستيهامات التخييلية التي تنشأ من التقاطب المركب بين عوالم البلاغة والسلطة، سواء على مستوى نظرية القول، التي تقرن البلاغة بسلطة الإيهام، أو حتى في النظر السياسي الذي يماهي بين سلطة المؤسسة وسلطة الخطاب البليغ المتماسك الشديد التأثير»(١٠)

وبالعودة إلى خطة التمثيل المنتهجة في السرد الشطاري، نجد أنه ليس بوسع الصور، أن تبتدئ حينما وحيثما شاءت، ثمة «موقف» بإزاء الأشياء والمراجع، و«إطار ذهني» ليس بوسع الصور تخطيه، إطار تشترك في صياغته التقاليد السردية (التراثية) العامة، وذاكرة النوع الشطاري، ومواضعات القول الشعبي؛ بحيث تؤدي الصورة الحكائية المفردة إلى تكثيف الدلالة المتداعية عبر عشرات الصور والنصوص المختلفة.

لأجل ذلك، تمثل النقلة من الاستهلال إلى ما يليه في السرد الشطاري، تدرجا صوريا محكما، وتطورا واعيا في إنتاج المعنى، ولعل في صلب عملية التدرج تلك تشتغل مكونات «التعيين» و«الإبدال» لملء الفراغات الصورية، وتحويل الفعل الدينامي من «صفة» (الزيبق/ الدنف/ شومان...) ، أو صيغة «خبرية» (مكر /احتيال...)، إلى ماهية حسية ومظهر حياتي، وإلى صورة لعبية بالفعل لا بالقوة. وفي هذا السياق فإن الصور الجزئية التي قد تتضمنها حكاية شطارية ما، تنقل نسق الغواية المرتكز على ثالوث: المدينة، والخليفة، والشطار، من التعميم إلى التخصيص، ومن المجمل الموحي إلى المفصل الصريح؛ فلا تبقى المدينة تجريدا إسميا يتخذ صورا متضاربة في الذاكرة؛ بل مجالا حسيا محددا مشكلا من بيوت وأزقة ومتاجر وساحات، وقبل كل شيء من كون المشاعر والانطباعات التي تستثيرها الأمكنة الآهلة، المسكونة بالفعل الإنساني. كما أن الحاكم المحدد (هارون الرشيد مثلا) ينفتح على إبدالات عديدة تعانق فيها الرمزية التاريخية للاسم المعلوم مطلق السلطة ومجمل الذوات (والشرائح) المتحكمة. أما الشطار فلا يمتدون كذوات وتعدد -فقط- بل، أساسا، باعتبارهم مصدرا لإنتاج الحركة الحاذقة، ومراكمة مهارات الحس والذكاء الذي من شأنه التأسيس لمركزية مضادة، ولسلطة بديلة.

لتفصيل التحليل على نحو أكثر دقة يمكن أن نأخذ صورة شطارية من حكاية علي الزيبق الواردة في ألف ليلة وليلة، حيث تبتدئ مظاهر التعيُّن البلاغي مع تارسات «دليلة» ولعبها للمناصف. في سياق محمول على همة الفعل البليغ، والحركة المغوية التي لا يستوعبها الاختزال، في لحظة ضاجة بالتفاصيل، لها

خطة، وعدة، ومهارات، وحدث مثير، وحافز مادي معقول ومحصلات محددة. يقول السارد:

«وكان في البلدة عجوز تسمى دليلة المحتالة ولها بنت تسمى زينب النصابة. فسمعتا المناداة بذلك فقالت زينب لأمها دليلة: انظري يا أمي هذا أحمد الدنف جاء من مصر مطرودا ولعب مناصف في بغداد إلى أن تقرب عند الخليفة وبقي مقدم الميمنة، وهذا الولد الأقرع حسن شومان صار مقدم الميسرة... ونحن قاعدون معطلون في هذا البيت لا مقام لنا ولا حرمة وليس لنا من يسأل عنا... وكانت دليلة صاحبة حيل وخداع ومناصف وكانت تتحيل على الثعبان حتى تطلعه من وكره وكان إبليس يتعلم منها المكر وكان زوجها براجا عند الخليفة... فقالت زينب لأمها قومي اعملي حيلا ومناصف لعله بذلك يشتهر لنا صيت في بغداد وتصير لنا جامكية أبينا»(١١).

تتطور الصورة، بمنطق التدرج، من التضمين إلى التمثيل. وتكشف بعض ملامح الحركة المضمرة. فالدينامية الخيالية لاستحضار الفعل الحاذق تتم وفق خطة تصاعدية للتأليف الأسلوبي، من «الصفة» إلى «التمثيل» فـ «الأداء المشهدي». وتباشر الصورة بالموازاة مع نموها ذاك وظيفة يالتعيين« الأسلوبي عندما تستبدل بالإيحاء القول الصريح، إذ إن لعبة الاستهواء لا تدارى في أطواء الصيغة الخبرية العامة بل يتم الكشف عنها بالقول المباشر: قومي اعملي مناصف لعله يشتهر لنا صيتز. إن الأمر يتعلق بلعبة جدية لها «حوافز» و«وسائل» و«مقاصد»، تتداعى في الصورة جميعا متخذة الترتيب نفسه، وتبدأ بالاستثارة التي يحدثها تنصيب «الدنف» و«شومان» وتنتهي بالغاية التي تحددها زينب: «جامكية الأب»، مرورا بالوسائل المثبتة بدقة: «الحيل» و«الخداع» و«المناصف»(١٢).

تتضمن الصورة، من هذا المنطلق، العدّة النوعية الكفيلة برسم ملامح الفعل (الإنساني)، وتمييزه فنيا، بإكسابه هوية الشطارة، في مرحلة برزخ بين الإضمار والتشخيص. لحظة تمثل «شهوة» التجلي دون أن تدرك التحقق الحركي التام؛ فثمة كوابح وصفية، ورغبة في تأجيل «العينة» الفعلية. غير أن بطء التعيين هذا لا يحجب نزعة التحديد التي تكتسبها ثوابت: المدينة (مصر /بغداد) و الحاكم (الخليفة) والشطار (الدنف/ شومان /زينب/ دليلة)، ولا سمة التفصيل التي تميز الصفة والحال «الاعتياديين» (مطرود/ أقرع/ معطلون). كما لا يداري الصبغة القيمية للتصنيف «الدنيوي» (المقدم/ الحرمة/ المقام/ الصيت). وهي سمات بلاغية تسهم جميعا في ترسيخ «تمثيلية» الأسلوب الشطاري الهجين.

والحق أن ما يحدث في الصورة ما هو إلا تمهيد لسلسلة من الأفعال الضاجة بالحركة، التي ستتوالد بشكل كثيف، يوتر سياق الامتداد نحو النهاية، في الآن ذاته الذي يخلق بهجة «اللعب». لكن ليس هذا التداعي في حد ذاته ما ينفذ سمة الدينامية ويشيعها في المبنى الحكائي، بل ما تستبطنه الصور من منطق وعلاقات، ومن تفاصيل كلامية وسلوكية في سياق مفعم ذكاء وإثارة، والذي يجعل ومضات الصور ضربا من الاستهواء البليغ، دليلا على أن الأمكنة الظاهرة، والشطار، ولحظات الخداع، خطة للإيهام التخييلي بإنسانية «اللعب»، وهي لا تحتاج لمنطق يبرر صورتها:

«ففي اللعب يكون هناك شيء ما مقصودا بوصفه شيئا ما، حتى وإن لم يكن هذا الشيء متصورا ونافعا أو غرضيا، وإنما مجرد تنظيم للحركة خالص ومستقل بذاته»(١٣).

ولن يكون من الصعب على القارئ ملاحظة ما تكتسيه المناصف عموما من ثراء في مقومات الفعل، ولن يغيب عنه تداعيها السببي؛ لذلك نجد صورها تطغى وتتعاظم كلما تطور السرد، وتعقدت العلاقات، لتتحول في نسيج الوحدات الصورية إلى قوة جذب ذاتي، في غياب ما تبذله من توهج حسي وذهني، لا يبقى للأسلوب علة أو غاية.

٣- الشاطر وضحاياه: فتنة السلطة وفتنة اللعب:

تجتبي الصور الشطارية ضحايا مميزين، وبما أن هذه الشخصيات عرضة للتصنيف والانتقاء السرديين، فإنها تعكس تقاطبا في القيم والمظاهر والمنازع، التي تصور من منطلق تعاطف الشاطر أو

عدائه، أي أن تلك الشخصيات لن تحتفظ بوجودها الفردي إلا في سياق ترجمتها لصورة جمعية ثابتة في وعي الشاطر؛ بناء عليها «تمثّل» وتمنح إطارها الوظيفي. لذا ليس غريبا أن ينحاز الشاطر لمحيطه الطبقي. وفي هذا السياق أيضا نجد أن مضمون الفعل ليس هو ما يميز خطة الانحياز الصوري بل ما يقترن بنوعية السلوك من تكييف صوري، يجعل ذوات الضحايا تنغمر بالإيحاءات القيمية المراوحة بين البلاهة والغفلة والسطحية والطمع وبطء التصرف، والتي تهال تدريجيا على كل أصناف الشخصيات المخدوعة بحيث يمثّل الانحياز كنوع من تخفيف الوطء الهجائي.

ولعل عملية التكييف الصوري التي تجعل الشاطر «يرفق» بالهامشيين في صور المناصف هي ذاتها التي تبوئ أحقر الضحايا مكانة خاصة في صراع الكفاءات الشطارية، بحيث يبدو غالبا هو الوحيد –في منطق التخييل– الذي يشكل تحديا حقيقيا لمهارات الشاطر– كشأن شخصية «الحمَّار» مع «دليلة»(١٤)–؛ فتتكرر على لسانها غيرما مرة عبارة: «أنا ما أحسب إلا حساب الحمّار فإنه يعرفني».. إن القوة في لعبة الغواية رديفة المعرفة، والكشف الذهني؛ فالذي يعرف أكثر يمتلك سلطة الإيهام، أو على الأقل يتوفر على كفاءة التخلص من دائرة الاستهواء، وهو ما ينطبق على الجدل الصوري بين دليلة والحمّار. كلاهما ذا معرفة، الأمر الذي يجعل سلطة الإيهام لدى الشاطرة غير ذات مفعول.

ونعتقد أنه من الطبيعي في مثل هذا المنحى التمثيلي، أن تكون الصور التي تجسد تعددا في النماذج البشرية مرتعا لثراء موازٍ في الفضاءات المدينية المكتنفة لدينامية الأفعال، وخطط الاستهواء. فكل مناصف الشاطر تجري في مدن مثل بغداد، بيد أنها تنجز في حيز محدد–كما سلف القول– يسيج آفاق الحركة المفترضة، ويكسبها بعدا إنسانيا ينزاح بها من النسق المديني المجرد إلى التنويع الحسي الدال على هوية قاطنيه، المشخص لنمط عيشهم، ومراتبهم الاجتماعية. ولعل التصادي بين الإيحاءات الصورية للشخصيات، والفضاءات، والأنساق الكلامية، والمواقف، وتفاصيل الحركة، في هذا السياق، هو ما يجلي العمق المرآوي للصور الشطارية، الذي لا يفتأ يتخذ تجليات اللعب. لكن هذا الفحوى الدلالي لا ينفذ إلا عبر جمالية أسلوبية، لها قدرة على استيعاب الهجانة الشطارية، وترجمة معانيها في تعابير، وعلاقات كلامية، ونسق وصفي يملك قوة الصورة وإيحائها. لذا فإن للصور في هذا النوع فتنة مزدوجة فهي من جهة افتتان خاص باللعب، و هي من جهة ثانية خضوع لفتنة السلطة(١٥)؛ ذلك أن صور الفعل الدينامي تصير هدفا بلاغيا مقصودا لذاته، ولما ينطوي عليه من بهجة اللعب. كما أنه انصياع لرغبة الاستعراض وغواية السلطان.

وليس من شك في أن فعل اللعب يشترط «الانغماس»؛ إنه يتطلب دوما سياقا «مشتركا مع»(١٦) بتعبير جادامر، ينهي جولات اللعب بإفراز غالب ومغلوب. غير أن المشاركة هنا لا تعني فقط الاستقطاب الذهني الحاضر باستمرار على جهة الضرورة، ولا القدرة على استدراج الآخرين (مهما كانوا)، إلى فضاء المنصف، ولكن تدل أساسا على الانخراط النوعي لذوات متكافئة، وهو المعنى الذي يحول الفعل الشطاري –في مرحلة من مراحل تكوينه الصوري– إلى رهان حر بين غرماء مميزين، يفترض اطراد صور الإطاحة والتتويج. لذا فلن يكون حضور «علي الزيبق» مثلا إلى حضيرة التخييل خاليا من الولع «الرهاني» المتحدي لسلطة الشطارة المتوجة (دليلة) وسلطة الحاكم (هارون الرشيد) على حد سواء. كما سيبدو بديهيا حدوث تحول في مسار لعبة الاستهواء وصور الحذق الذهني والبراعة الحسية، بالنحو الذي يسمح بصعود قطب شطاري مختلف، وقيم شطارية جديدة.

وإذن، ليست كيانات متماثلة تلك الذي تستبطنها صور الشطار في الحكايات، بل هي ذوات فردية تستبد بها الأهواء والمنازع الإنسانية، ولعل ذلك ما يجعل «علي الزيبق» يتميز في السياق التخييلي بمكرٍ «موجب» على النقيض من خداع «دليلة» «السالب» العشوائي المأخوذ بسطوة الإثم:

«إن اللعب يكون نوعا من التمثيل الذاتي. وهذه الحقيقة يتم التعبير عنها من خلال الطبيعة النوعية

الخاصة بالتمثيل repraesentatio، أي تلك الزيادة في الوجود التي يكتسبها الشيء من خلال كونه ممثلا»(١٧).

وهذه الزيادة ليست شيئا آخر إلا قيمة الفعل، ومظهر العلاقات الذاتية، وصلات التجاذب والانحياز إلى/أو ضد الآخرين، الأحياء، ممن يستوعبون الفعل، ويقتسمون المحيط الحياتي، مع اللاعب المركزي. لهذا فمن الطبيعي أن يمثُل «علي الزيبق» كنقيض لـ «دليلة» في الحكاية المأثورة، عندما يكون الرهان هو الإطاحة بمنطق شطاري خاص، وتتويج منطق الجديد. وكأي إطاحة فإنها تكون جذرية تستهدف الصورة الكيانية العامة، وكل ما يتصل بها من قيم وسلوكات ورصيد كلامي، ودينامية حضور؛ فحين يعتزم علي الزيبق الانخراط في لعبة الغواية، يلتزم منذ الوهلة الأولى (منذ لحظة السفر من القاهرة إلى بغداد) بخطط الفعل الدينامي الموجب، وعبر صورتين متتاليتين يتم «تعيين» إمكانيات البراعة الذهنية والحسية في تلازم مع «نزوع الفتوة»، الذي يسخر الطاقة الاستثنائية بوازع أخلاقي. في الصورة الأولى ينقذ «علي الزيبق» القافلة من خطر أسد ضاري، بحيلة بارعة، وفي الثانية يحمي التجار من قطاع الطرق... والنتيجة أن الصورة الإنسانية التي تسربِل «الكذب» و«الخداع» و«التمويه»... تصاغ بهدف واحد هو بناء النقيض الصوري للشاطر المتوج (دليلة) بحيث يبدو التنابذ متوقعا، بل ضروريا، في السياق التخييلي البليغ للعبة الاستهواء.

❖ ❖ ❖

تلك كانت بعض تجليات تداخل مكوني الصورة والنسق بفتنتي السلطة واللعب في الحكي الشطاري العربي؛ فما بين الصور المبدئية والختامية في مختلف نماذج هذا النوع السردي، تتساند صور الشطارة لإثراء الحصيلة الذهنية للحركة المثيرة. لكن تساند الصور في السياق يظل قيمة كمالية، لا تطمس فتنة التفصيلات الجزئية، وقدرتها على طبع سياق التنويع ببلاغتها الفريدة. فالأكيد أن الحصيلة الذهنية هي مراكمة القواسم الصورية المشتركة التي تضبط بلاغة الغواية، وتقنن وظائف اللعب المجازي، غير أن الصور بقدر ما تتضح بالسمات القابلة للتصنيف تظل كيانا حرا، لا يتطلب براهين، وبذا فإنه يصير بمقدور التشكيل الأسلوبي أن يخرق المسارات الموحدة، لأجل أن يفتح مدارات الإبدال الحر على أفق لا نهائي من الاحتمالات، كلما تعلق الأمر بشخصيات جديدة، وبمحيط فضائي وزمني مغاير، وبمواقف وعواطف وقيم بديلة.

لقد شكل أبطال الشطارة من مثل «ابن حمدي» و«علي الزيبق» و«أحمد الدنف» وغيرهم في التراث السردي، وحتى في امتداداتهم المعاصرة(١٨)، ذواتا متجانسة صوريا في مظاهرها ووظائفها، لكن الأهم هو أنها تستدعي منظومات مختلفة من الأفعال والمواقف والبراعات الحسية والعقلية التي تكسب منطق اللعب هوية سياقية فريدة ومعنى وجوديا خاصا. وعلى هذا الأساس قد تبدو الشطارة جدلا لعبيا بين الفرد والسلطة والنسق القيمي، بصرف النظر عن الدلالة المحددة التي تمتلئ بها الصور الجزئية في نص محدد، فهي ليست غواية لحاكم، حصرا، ولا رهانا بين غرماء فحسب، ولا حتى ثمنا لمودة ما؛ بيد أنها -في المقابل- تشتمل على كل هذه القيم السياقية والمعاني المفردة بعد أن تتلاشى مضامينها النصية المؤقتة، وتتحول إلى مثال متعال للعب الإنساني.

ولا جرم أن المثال المتعالي للعب، عينة للرؤية إلى الكون والأشياء، وأسلوب في تمثُّل الصراع الإنساني وتخييله، قد يشتمل على قدر كبير من التبسيط، إلا أنه لا يجاوز الحقائق، ولا يلغي الواقع الممكن. إنه إمكانية صورية دنيا، تلتقط بعض الخيوط الرئيسة للمنطق الدنيوي القريب والاعتيادي، الذي تتكرر لعبته باستمرار كلما كان ثمة حواضر وحكام وهامشيون.■

الهوامش

١ – جابر عصفور، «بلاغة المقموعين»، ضمن كتاب: المجاز والتمثيل، منشورات تانسيفت، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص ٦.

٢ – أنظر بخصوص هاذين النصين:

– محمد أنقار، «صورة المسلمين في الرواية الشطارية» ضمن كتاب: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان، ١٩٩٤.

٣– D. Souiller, Le roman picaresque, Ed: P.u.f, Paris,1980, pp.57-66.

٤– لمزيد من التفاصيل بخصوص علاقة المقامات بالسرد الشطاري أنظر:

M.Tarchouna, Les marginaux dans le récits picaresques arabes et espagnols,-
publications de l'Université de Tunis, 1980.

٥– شوقي عبد الحكيم، الحكاية الشعبية العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٤٣.

٦– عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة /دار الكتاب العربي، القاهرة، ص ٧٠.

٧– محمد رجب النجار، حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨١، (سلسلة عالم المعرفة ٤٥)، ص ٢٧٣.

٨– أحمد درويش، «الدوائر المتشابكة: في الصياغة الروائية المصرية لحكايات ألف ليلة وليلة»، فصول، مج١٢، ع٤، شتاء ١٩٩٤، ص ٢٥٤.

٩– حياة الصورة وموتها، ترجمة: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص ٨٦.

١٠– شرف الدين ماجدولين، «بلاغة السلطة وسلطة البلاغة: قراءة في كتاب الدولة الجذابة لرجيس دوبري»، العلم الثقافي، السنة ٣٠ ، ٢٢ ماي ١٩٩٩.

١١– ألف ليلة وليلة، ضبط وتصحيح: الأب أنطون الصالحاني اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٩٢، ج ٥، ص ١٩٤–١٩٥.

١٢– شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد: التشكلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، بيروت/البيضاء، ٢٠٠١، ص ٢٤٤.

١٣– هانز جيورج جادامر، تجلي الجميل، ترجمة: سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٠١.

١٤ – ألف ليلة وليلة، مصدر مذكور، ج ٥، ص١٩٦ وما بعدها.

١٥ – يعكس هذا التلازم، في تقديرنا، القاعدة الخفية التي تحكم الجدل المتنامي بين فتنة الصور وعوالم السلطة عموما التي تماهي عادة بين «البهلوانية» والحكم، لدرجة نستطيع فيها أن نرى الفعل السياسي البارع (ومنه أفعال دليلة) مجرد تكييف ذكي للقدرات الذهنية واللسانية على التبرير والإبهار والمزج والإخراج المحبوك.

لمزيد من التفاصيل في هذا السياق، را:

Régis Debray, L'Etat séducteur, Ed: Gallimard, Coll: folio essais, Paris, 1997, P12-14.–

١٦– تجلي الجميل، مرجع مذكور، ص ١٠٠.

١٧– نفسه، ص١٢٢.

١٨– من مثل شخصية «حافظ» الملقب بالثعلب في مسلسل «فارس بلا جواد» الذي عرض قبل سنة.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 102

السـرديـة

– التلقّي، والاتصال، والتفاعل الأدبي–

عبدالله إبراهيم *

١. السردية العربية: مسارات صعبة

استغرق العمل على «موسوعة السرد العربي» نحوا من عشرين سنة. بدأ الإعداد لمادّتها الأولية في منتصف ثمانينيات القرن العشرين، وتواصل بعدها، ولم ينقطع البحث في السرد العربي قديمه وحديثه منذ ذلك الوقت، ولكن من التمحّل القول بأن مشروع إعداد موسوعة تتتبّع نشأة السرديات العربية منذ العصر الجاهلي إلى نهاية القرن العشرين، ثم تتقصّى أبنيتها السردية والدلالية، كان واضحا في ذهني، جاهزا لا ينقصه سوى التنفيذ؛ فذلك بعيد كل البعد عن الحقيقة، بل إنني أستطيع القول بأن فكرة الموسوعة بدأت تلوح لي في منتصف التسعينات، حينما وجدت دراساتي في مجال السرد تتسع، وتتراكم، وتغطّي حقبا متتالية، فشرعت أعيد التفكير في الطريقة التي أكيّف فيها الدراسات والبحوث المنجزة والمخطط لها، بما يجعلها تخدم الغرض الذي أطمح إليه، وهو رسم المسار المعقّد للسردية العربية تكوينا وبنية في أثناء هذه الحقبة الطويلة، وتبيّن لي، وأنا أتولّى تدريس القديمة منها والحديثة لأكثر من عقد في عدد من الجامعات العربية في المشرق والمغرب، وأمارس البحث والكتابة في هذا المجال لنحو عشرين سنة، غياب الوعي بمسارها، فالمعلومات الشائعة إنما هي نبذ متناثرة، وتاريخية الطابع، ولا تهدف إلى ربط النصوص بعضها البعض، ولا تستنطق أبنيتها الدلالية، ولا تعنى بأصولها الشفاهية، وعلاقتها بالنصوص الدينية.

وإذا كان القارئ العربي أنتج وعيا مختزلا بمسار الشعر العربي، بسبب الطريقة الخطية العتيقة التي سارت عليها كتب تاريخ الأدب، فقد حُرم، بصورة عامة، من معرفة السرديات العربية التي قامت بتمثيل المخيال العربي–الإسلامي، واختزنت رمزيا كل التطلّعات الكامنة فيه، والتجارب العميقة التي عرفها، وتخيلها. وتعرّضت، طوال أكثر من ألف وخمس مئة سنة، إلى سوء فهم، نتيجة التركيز على الشعر، من جهة أولى، وعدم امتثال معظم المرويات السردية القديمة لشروط الفصاحة المدرسية التي أنتجتها البلاغة العربية في العصور المتأخرة، تلك الشروط المعيارية التي أصبحت تحدّد قيمة الأدب، من جهة ثانية، وبسبب عدم اعتراف الثقافة المتعالمة بقيمتها التمثيلية سواء أكان ذلك عند القدماء أم عند المحدثين، إلا في حدود ضيقة، وذلك حينما تشكّلت الأنواع السردية القديمة، وحينما انبثقت الأنواع الجديدة من خضمّ التراث السردي المتحلّل الذي يعدّ رصيدها الأول، من جهة ثالثة. وبالإجمال فالسرديات العربية اختُزلت إما إلى وقائع تاريخية وإخبارية أو إلى أباطيل مُفسدة.

ويدرك كلّ من قيض له العمل في مجال الدراسات السردية، في الجامعات وسواها، الجهل شبه التام بالخلفيات الشفوية والدينية للمرويات السردية، والجهل بالعلاقات المتشابكة بين النصوص التي تنتمي إلى أنواع مختلفة، والجهل بأبنيتها السردية والدلالية، والجهل بوظائفها التمثيلية، فكأن وعينا بأدبنا ناقص، وكأن تاريخ الأدب العربي يقفز على رجل واحدة. ولا يمكن الادّعاء بأن هذه الموسوعة ستجعله يسير على

* أكاديمي عراقي، والبحث هو مقدمة «موسوعة السرد العربي» التي ستصدر في بيروت قريبا.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 103

رجلين، فذلك أمر يتجاوز قدرتها، ويفوق طموحها، إنما تريد المساهمة في تنشيط الاهتمام بهذا الجانب، كونها وقفت على الأنواع السردية الأساسية، وتشكّلاتها، ضمن السياقات الثقافية الحاضنة لها، ولم تعن بالنصوص المتفرّقة التي لم تندرج ضمن الأنواع الكجى، إلا في كونها أصولا لها أو تشقّقات عنها، فذلك مطمح كبير لم تتوافر عليه. ومعالجة النصوص السردية بطرائق منهجية حديثة لم تظهر في الثقافة العربية الحديثة إلاّ في الربع الأخير من القرن العشرين، والمحاولات القليلة السابقة كانت بدايات مهجّنة من دراسات متعدّدة في مناهجها ومرجعياتها، إلى ذلك فالاهتمام بتحليل السرد العربي القديم كان نادرا، ولم يبعث إلاّ فيما بعد، وما زالت تلك المادة الخام بأمسّ الحاجة إلى فحص نقدي عميق، يستخرج سماتها الأسلوبية، والبنائية، والدلالية، وذلك لا يتأتى إلاّ بمجهود جماعي يلفت الانتباه إلى هذه الذخائر المطمورة في الأدب القديم.

يعرف المعنيون بهذا الموضوع صعاب التوغل في ذلك العالم شبه المجهول، المترامي الأطراف، الذي لم يُستكشف منه سوى جزء صغير، لأسباب ثقافية ودينيّة، ويعرفون القضية الأكثر خطورة وحساسية؛ وهي: العلاقات المتشابكة بين نشأة المرويات السردية، ونشأة النصوص الدينية، ونشأة الأخبار والتواريخ، وقصص الأنبياء والإسرائيليات، إلى حدٍّ أصبح فيه تخليص المرويات السردية من كل ذلك أمرا مستحيلا؛ إذ كانت العناصر المذكورة، بأطرها الثقافية الكلية، الحاضنة التي تشكّلت في وسطها تلك المرويات، فصاغت خصائصها الفنية صوغا شبه تام، وهذا هو السبب الذي دفعنا إلى معالجة المرويات السردية ضمن السياقات الثقافية التي تكوّنت فيها. والأمر الآخر الذي يلاحظه كل متفحّص هو: الخصائص الشفاهية للمرويات السردية، وذلك يعود إلى أنها ظهرت في أوساط شفاهية يقوم الإرسال والتلقّي فيها على أسس متصلة بسيادة التفكير الشفاهي، واستند ذلك التفكير إلى أصول دينية، فالشفاهية انتزعت شرعيتها في الفكر القديم بناء على أصول دينية، ومن هنا أصبحت تارسة مبجّلة؛ لأنها عمّمت أسلوب الإسناد الذي فرضته رواية الحديث النبوي على مجالات أخرى لا صلة لها بالدين. وبذلك أصبح الإسناد ركنا أساسا لا يمكن تجاوزه في المرويات السردية. وكان الإسناد يعامل دائما في الثقافة العربية القديمة، وبخاصة الدينية، على أنه جزء من الدين، انتقلت القداسة إليه بفعل المجاورة، مجاورته لمتون الحديث النبوي، كونه حاملاً لتلك النصوص المقدسة. وكما أن الصلة قوية ومتماسكة وضرورية بين السند والمتن، فقد تجلّت، بالصورة نفسها، في المرويات السردية بين الراوي والمروي، وهذا النسق لا يظهر الاّ في الثقافات الشفاهية، وقام التدوين بدور الوسيلة التي ثبّتت ذلك النسق وقيّدته، دون أن تخلخل العلاقة بين ركنيه الأساسيين المذكورين، إلى ذلك فالشفاهية هي التي منحت المرويات القديمة هويتها المميزة، وربط تلك المرويات بأصولها، والمؤثرات الفاعلة في تكوينها، لا يمثل أي خفض لقيمتها الأدبية أو التاريخية، إنما يصف واقع حالها.

ينتمي السرد العربي القديم إلى السرود الشفاهية، فقد نشأ في ظل سيادة مطلقة للمشافهة، ولم يقم التدوين، الذي عرف في وقت لاحق لظهور المرويات السردية، إلا بتثبيت آخر صورة بلغها المروي، ولم تكن الشفاهية نظاما طارئا بل كانت محضنا نشأت فيه كثير من مكونات الثقافة العربية في مظاهرها الدينية والتاريخية والأدبية واللغوية، فقد استمدت الشفاهية قوتها المعرفية من الأصول الدينية التي وجهتها توجيها خاصا، بما يجعلها تندرج في خدمة الدين، رؤية وتارسة. وتتحدّر المرويات السردية عن جذور شفاهية، فهي «فن لفظي»(١) يعتمد على الأقوال الصادرة عن راو، يرسلها إلى متلقٍّ، ولهذا السبب كانت الشفاهية موجّها رئيسا في إضفاء السمات الشفاهية على الملاحم، والحكايات الخرافية والأسطورية، وجرى تمييز بين السرود الشفاهية والسرود الكتابية، ولم يخضع التمييز لعامل الزمن

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 104

كون الأولى تنتمي إلى الماضي البعيد، والثانية إلى العصر الحديث، إنما وضعت في الحسبان الخواص الفنية المميزة للبنى السردية في كل منهما، إذ اتصفت المرويات السردية الشفاهية بأنها تتألف من «الراوي وحكايته والمتلقّي الضمني» أما السرود الكتابية، فإنها تتألف من «تمثيل» لكل من «الراوي وحكايته والمتلقّي الضمني»(٢).

يقرن هذا التمييز السرود الشفاهية بالجوز الكامل للمكونات السردية التي تكوّنها بما يجعل كل مكون عنصرا قائما ظاهرا؛ ذلك أن المرويات الشفاهية لا توجد إلا بحضور جليّ لراو، ومرويّ له، ولا يمكن تغييب أي مكوّن، الأمر الذي يقرر أن تلك المرويات استمدت وجودها من نمط الإرسال الشفوي الذي كان مهيمنا زمنا طويلا في البنية الذهنية للمجتمعات البشرية، كما أن ذلك التمييز، يحجب عن السرود الكتابية، صفة إشهار مكونات البنية السردية، وبها يستبدل نوعا من «التمثيل» لتلك المكونات، ولكنه لا يلغيها. وفيما يمكن القول بأن المرويات الشفاهية تضع «مسافة» واضحة بين مكونات البنية السردية، فالراوي غالبا ما يكون متعينا، سواء بسماته أم بالمسافة التي تفصله زمانيا عما يروي، بحيث يروي أحداثا لا تعاصره، وقد لا ترتبط به إلا لكونه راويا لها فحسب، ونصطلح على هذا الراوي بـ «الراوي المفارق لمرويّه» لأنه يروي متونا لا تنتسب إليه، فإنّ تجليات «الراوي المتماهي بمرويه» تظهر بصورة أكثر في السرود الكتابية، وفي هذه السرود تغييس المسافة «بين مكونات البنية السردية، وغالبا ما تختفي وراء «ضمير» يحيل على شخص مجهول، لا يعلن عن حضوره، ويتجنب الإشارة إلى نفسه، ويؤدي وظيفته في تشكيل المروي بوصفه جزءا منه، ولا يعنى بتوجيه خطابه مباشرة إلى مروي له ذي ملامح متعينة، وبذلك تكاد تتوارى الخصائص الشفاهية، ويصبح الخطاب السردي وحدة كلية متجانسة، تتطلب تدقيقا وتفحصا من أجل كشف مكونات البنية السردية، ذلك أن الكتابة، على نقيض المشافهة، لا تستدعي انفصالا بين المؤلف والخطاب، شأن المشافهة التي تلزم ضرورة الانفصال بين الراوي والمروي؛ لأنها تستعين بالصوت المسموع وسيلة لها، فيما تعتمد الكتابة على الحرف أداة لصوغ الخطاب السردي. أفضى هذا التفريق إلى وصف السرود الشفاهية بـ «العرضية» ووصف السرود الكتابية بـ «الدائمة»(٣) لأن الأولى تتغير بتغير الرواة وعصورهم، فيما تظل الثانية خالدة، يمكن إعادة إنتاجها وتأويلها في أزمنة وأمكنة مختلفة، فضلا عن قدرة السرود الكتابية على الاندراج في سياق قراءات وتأويلات جديدة، كلما تغير الزمن، مع احتفاظها بالأصل الذي ظهرت فيه، فيما لا تتصف المرويات الشفاهية بسمة الثبات والبقاء، الأمر الذي يعرّضها للتغيير والتزييف والفناء، بمرور الزمن.

٢. السردية: حدود المفهوم

تُعنى السردية باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النُظم التي تحكمها وتوجّه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها(٤)، ووُصِفتْ بأنها «نظام نظري، غُذّي، وخصّب، بالبحث التجريبي»(٥). وهي تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد على أن السردية، هي: المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا وبناء ودلالة. والعناية الكلية بأوجه الخطاب السردي، أفضت إلى بروز تيارين رئيسين في السردية، أولهما: السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية، دونما اهتمام بالسرد الذي يكوّنها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثل هذا التيار: بروب، وبريمون، وغريماس. وثانيهما: السردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد، ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي. ويمثل هذا التيار، عدد من الباحثين، من بينهم: بارت، وتودروف، وجنيت. وشهد تاريخ السردية محاولة للتوفيق بين منطلقات هذين التيارين، إذ سعى جاتمان وبرنس إلى الإفادة من معطيات السردية في

تياريها: الدلالي واللساني، والعمل على دراسة الخطاب السردي بصورته الكلية، وفيما اتجه اهتمام برنس إلى مفهوم التلقّي الداخلي في البنية السردية، من خلال عنايته بمكوّن المروي له، اتجه اهتمام جاتمان إلى البنية السردية عامة، فدرس السرد بوصفه وسيلة لإنتاج الأفعال السردية، وبحث في تلك الأفعال بوصفها مكونات متداخلة من الحوادث والوقائع والشخصيات التي تنطوي على معنى. وعدّ السرد نوعا من وسائل التعبير، في حين عدّ المروي محتوى ذلك التعبير، ودرسهما بوصفهما مظهرين متلازمين من المظاهر التي لا يتكوّن أي خطاب سردي من دونهما(٦).

اشتقّ تودروف، في عام ١٩٦٩، مصطلح Narratology بيد أنّ الباحث الذي استقامت على مجهوده السردية في تيارها الدلالي، هو الروسي بروب(١٨٩٥-١٩٧٠) الذي بحث في أنظمة التشكّل الداخلي للخرافة الروسية حينما خصّها ببحث مفصّل انصب اهتمامه فيه على دراسة الأشكال والقوانين التي توجه بنية الحكاية الخرافية (٧)، فأقرّ الباحثون اللاحقون في حقل السردية ريادته المنهجية والتاريخية في هذا المجال(٨). وسرعان ما أصبح بحثه في البنية الصرفية للخرافة الروسية موجّها أساسا لعدد كبير من الباحثين، أطلق عليهم شولز «ذرية بروب»(٩)، كغريماس، وبريمون، وتودروف، وجنيت. وعملت «ذرية بروب» على توسيع حدود السردية، لتشمل مظاهر الخطاب السردي كلها، واتجهت بحوثهم اتجاهين، أولهما «السردية الحصرية» وهدفت إلى إخضاع الخطاب لقواعد محددة بغية إقامة أنظمة دقيقة تضبط اتجاهات الأفعال السردية. وثانيهما «السردية التوسيعية» وتطلّعت إلى إنتاج هياكل عامة، توجّه عمل مكونات البنية السردية، لتوليد نماذج شبه متماثلة، على غرار نماذج التوليد اللغوي في اللسانيات. واقتصر اهتمام السردية، أول الأمر، على موضوع الحكاية الخرافية والأسطورية، واستنباط الخصائص المميزة للبطل الأسطوري، ثم تعدّدت اهتمامات السرديين، لتشمل الأنواع السردية الحديثة كالرواية والقصة القصيرة، فظهر عدد من الباحثين في هذا الشأن أولوا تلك الأنواع جلّ اهتمامهم، مثل: باختين، وأوسبنسكي، وأُمبرتو إيكو، وجوليا كرستيفا، وفردمان، وشولز، وفاولر، وغيرهم، وخصّبت دراساتهم جميعا هذا المبحث النقدي الجديد، ووسّعت آفاقه، وبصدوركتاب جيرار جنيت «خطاب السرد» في عام ١٩٧٢، اعتُرف بالسردية بوصفها مبحثا متخصّصا في دراسة المظاهر السردية للنصوص بأنواعها كافة، وفي هذا الكتاب جرى تثبيت مفهوم السرد، وتنظيم حدود السردية(١٠).

تتشكّل البنية السردية للخطاب، من تضافر ثلاثة مكونات: «الراوي، والمروي، والمروي له. يُعرف الراوي، بأنه ذلك الشخص الذي يروي الحكاية، أو يُخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة»(١١) ولا يشترط أن يكون اسما متعيّنا، فقد يتوارى خلف صوت، أو ضمير، يصوغ بوساطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع، وجرت العناية برؤيته تجاه العالم المتخيّل الذي يكوّنه السرد، وموقفه منه، واستأثر بعناية كبيرة في الدراسات السردية. أما المروي فهو كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص، ويؤطّره فضاء من الزمان والمكان، وتعدُّ «الحكاية» جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل كل العناصر حوله، وفُرّق بين مستويين في المروي، الأول «متوالية من الأحداث المروية، بما تتضمنه من ارتجاعات واستباقات وحذف» واصطلح الشكلانيون الروس على هذا المستوى بـ «المبنى». والثاني «الاحتمال المنطقي لنظام الأحداث» واصطلحوا عليه بـ «المتن»(١٢). المبنى يحيل على الانتظام الخطابي للأحداث في سياق البنية السردية، أما المتن فيحيل على المادة الخام التي تشكل جوهر الأحداث، في سياقها التاريخي(١٣).

اتسع مجال البحث حول المبنى والمتن بوصفهما وجهي المروي المتلازمين، إذ ميز جاتمان بين «القصة» وهي سلسلة الأحداث، وما تنطوي عليه من أفعال

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 106

ووقائع وشخصيات محكومة بزمان ومكان، و«الخطاب» وهو التعبير عن تلك الأحداث، وخلص إلى القول « إن القصة هي محتوى التعبير السردي، أما الخطاب فهو شكل ذلك التعبير»(١٤). والفرق بين المحتوى وكيفية التعبير عنه، فرق كبير، فالأول يحيل على المتن، فيما يحيل الثاني على المبنى. أما المروي له، فهو الذي يتلقّى ما يرسله الراوي، سواء أكان اسما متعينا ضمن البنية السردية، أم شخصا مجهولا. ويرى برنس «أن السرود، سواء أكانت شفوية أم مكتوبة، وسواء أكانت تسجل أحداثا حقيقية أم أسطورية، وسواء أخبرت عن حكاية أم أوردت متوالية بسيطة من الأحداث في زمن ما، فإنها لا تستدعي راويا، فحسب، بل مرويا له أيضا. والمروي له شخص يوجّه إليه الراوي خطابه، وفي السرود الخيالية - كالحكاية، والملحمة، والرواية - يكون الراوي كائنا متخيلا، شأن المروي له»(١٥). الاهتمام بالمروي له جعل البحث في البنية السردية أكثر موضوعية من ذي قبل، ذلك أن أركان الإرسال الأساسية، من راو ومروي ومروي له، استُكملت، مما سهّل فعالية الإبلاغ السردي، الذي هو الحافز الكامن خلف الأثر السردي. وتكشف أية نظرة إلى العلاقات التي تربط الراوي بالمروي وبالمروي له أن كل مكوّن لا تتحدّد أهميته بذاته، إنما بعلاقته بالمكونين الآخرين، وأن كل مكوّن سيفتقر إلى أي دور في البنية السردية، إن لم يندرج في علاقة عضوية وحيوية معهما، كما أن غياب مكوّن ما أو ضموره، لا يخلّ بأمر الإرسال والإبلاغ والتلقّي، فقط، بل يقوض البنية السردية للخطاب، ولذلك، فالتضافر بين تلك المكونات، ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي

ليست السردية نموذجا تحليليا جامدا ينبغي فرضه على النصوص، إنما هي وسيلة للاستكشاف العميق المرتهن بقدرات الناقد، ومدى استجابة النصوص لوسائله الوصفية، والتحليلية، والتأويلية، ولرؤيته النقدية التي يصدر عنها، فالتحليل الذي يفضي إليه التصنيف والوصف، متصل برؤية الناقد، وأدواته، وإمكانياته في استخلاص القيم والسمات الفنية الكامنة في النصوص. وبما أن الدقة لا تتعارض مع كلية التحليل وشموليته، فالحاجة تفرض على السردية الانفتاح على العلوم الإنسانية والتفاعل معها، لأن كشوفاتها تغذّي السردية في إضاءة مرجعيات النصوص الثقافية والدينية، بما يكون مفيدا في مجال التأويل وإنتاج الدلالات النصية، ويمكن استثمارها في تصنيف تلك المرجعيّات، ثم كشف قدرة النصوص على تمثيلها سرديا، إلى ذلك يمكن أن توظّف في المقارنات العامة، ودراسة الخلفيات الثقافية كمحاضن للنصوص، ومن المؤكد أن ذلك يسهم في إضفاء العمق والشمولية على التحليل النقدي، بما يفيد السردية التي يظل رهانها متصلا برهان المعرفة الجديدة.

وشأنها في ذلك شأن أي مبحث جديد، قوبلت السردية، في الثقافة العربية الحديثة، بالترحاب والمقاومة معا، ومرت مدة طويلة قبل أن تتخطّى الصعاب، وتنتزع الشرعية في بعض الأوساط الثقافية والأكاديمية، وإذا عدنا إلى السياق الثقافي الذي عُرفت فيه خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، نجد انشطارا في المواقف كان قد تبلور حولها، فمن جهة أولى ضربت السردية الدراسات القديمة في الصميم، حينما نقلت النقد من الانطباعات الشخصية العابرة، والتعليقات الخارجية، والأحكام الجاهزة إلى تحليل الأبنية السردية، والأساليب، والأنظمة الدلالية، ثم تركيب النتائج في ضوء تصنيف دقيق، ومعمّق لمكونات النصوص السردية، وبذلك قدّمت قراءة مغايرة للنصوص السردية، ومن جهة ثانية، حامت شكوك جديّة حول قدرة السردية على تحقيق وعودها، لأن كثيرا من الدراسات السردية وقعت أسيرة الإبهام، والغموض، والتطبيق الحرفي للمقولات الجاهزة فيها، دون الأخذ بالحسبان السياقات المتفاوتة بين النصوص، والاختلاف في استخدام المفاهيم، مما أوقد شكّاً في القيمة العلمية للسردية، واحتاج الأمر جهدا كبيرا ينقّيها من الشوائب التي لحقت بها، ومن ذلك فقد طُرحت اجتهادات عدّة تهدف إلى تحقيق دلالة المصطلح النقدي الذي تستعين به، ولعل أبرز ما

استأثر بالنقاش في هذا المجال، هو: مصطلح «السردية» الذي استخدمناه كمقابل لـ «Narratology» باعتباره المصطلح الأدق، والأكثر تعبيرا عن المفهوم، وجعلناه عنوانا لبحث الدكتوراه في عام ١٩٨٨ إذ أوضحنا بأن المصدر الصناعي في العربية، يدل على حقيقة الشيء وما يحيط به من الهيئات والأحوال، كما أنه ينطوي على خاصية التسمية والوصف معا. فـ السردية» بوصفها مصطلحا، تحيل على مجموعة الصفات المتعلّقة بالسرد، والأحوال الخاصة به، والتجليات التي تكون عليها مقولاته، وعلى ذلك فهو الأكثر دقة في التعبير عن طبيعة الاتجاه الجديد في البحث الذي يجعل مكونات الخطاب السردي وعناصره موضوعا له، كما أننا آثرنا الشكل البسيط للمصطلح، وسرعان ما شاع بسبب دقته وبساطته.

حيثما سيتردّد مصطلح «السردية العربية» في هذه الموسوعة، فلا يحيل على مقصد عرقي، إنما الهدف منه الوقوف على المرويات السردية القديمة، والنصوص السردية الحديثة، التي تكوّنت، أغراضا وبنى، ضمن الثقافة التي أنتجتها اللغة العربية، والتي كان التفكير والتعبير فيها يترتب بتوجيه من الخصائص الأسلوبية والتركيبية والدلالية لتلك اللغة، وكانت الشفاهية التي استندت إلى قوة دينية، جعلت اللغة العربية وسيلة التعبير الأساسية في ثقافة تتصل بها مباشرة، فهي لغة الخطاب الديني الذي ينطوي على تلك القوة، الأمر الذي مكّن اللغة العربية، بوساطة القوة الدينية، أن تمارس حضورها الثقافي في بلاد كثيرة، تستوطنها أعراق متعددة، قديما وحديثا، مما جعل مظاهر التعبير فيها تخضع لخصائص العربية وسماتها.

٣. السرد: التلقّي والتواصل

ولا يمكن فهم أهمية السردية في تحليل النصوص إن لم تربط بنظرية «التلقّي» التي تعنى بتداول النصوص وتلقّيها، وإعادة إنتاج دلالاتها، سواء أكان ذلك في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه، وهو ما نصطلح عليه بـ «التلقّي الخارجي» أم داخل العالم الفنّي التخيّلي للنصوص الأدبية ذاتها، وهو ما نصطلح عليه بـ «التلقّي الداخلي» ولا تكتسب نظرية التلقّي قيمتها المعرفية إلا إذا نُزلّت منزلتها الحقيقية، بوصفها نشاطاً فكرياً متصلاً بنظرية أكثر شمولاً هي نظرية «الاتصال» التي استفادت من البحث الفلسفي في مجال التواصل الذي يعتج وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد والجماعات، للتحكّم بالأنظمة المادية والرمزية، وبخاصة الآداب السردية، وهذا ما جذب اهتمام الفلاسفة الألمان منذ وقت مبكّر، وبخاصة فلاسفة مدرسة «فرانكفورت» الذين أفلحوا في تأسيس نظرية فلسفية نقدية، كان لها أكج الأثر في تغذية الفكر الفلسفي المعاصر بالمضامين الخاصة بالتفاعل والتواصل الاجتماعيين، وعلى يدي «هابرماز» استقام نقد صارم لمعطيات العقل الغربي الذي تحوّل إلى «عقل أداتي» فطرح «هابرماز» مفهوم «العقل النقدي الاتصالي» الذي يرتبط بالحداثة فينتجها وتنتجه، معتجاً ذلك العقل الوسيلة التي تخرج بها الفلسفة من بعدها الذاتي الضيّق إلى أفقها الاجتماعي الواسع(١٦).

يصرّ «هابرماز» على أن هذا العقل قادر على الانخراط ضمن صيرورة الحياة الاجتماعية عج التواصل، باعتبار أنّ أفعال الفهم المتبادل تلعب دور آليّة ترمي إلى تنسيق العمل، فالأعمال التواصلية تشكّل نسيجاً يتغذّى من موارد العالم المعيش، وتشكّل، نتيجة لذلكس الوسيط «الذي تعيد انطلاقاً منه أشكال الحياة العيانية إنتاج ذاتها(١٧). وإذا نظرنا إلى المؤثرات التي تركها الشكلانيون الروس، ومدرسة براغ، فضلاً عن «إنغاردن» و«غادامير»، ثم «ياوس» و«آيزر» في ظروف نشأة نظرية التلقّي، فإنها مدينة لذلك النشاط العارم الذي بلورته نظرية الاتصال، وكثيراً ما أشار روّاد هذه النظرية إلى عمق الصلة بين الاثنين، بل ذهبوا إلى أنّ جهودهم تترتب ضمن أفق نظرية الاتصال، وهو ما أكده «ياوس» حينما قرّر أنّ نظرية التلقّي لا بد أن تبلغ مداها في نظرية أعم في الاتصال، لأن الاتجاهات النقدية الحديثة وضعت

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 108

قضية الاتصال في صلب اهتمامها، فكل المحاولات التي تتبلور من أجل صياغة نظرية تلقّي الأدب، إنما هي متصلة بنظرية الاتصال، فالغاية من ذلك تقدير وظائف الإنتاج الأدبي والتلقي والتفاعل، وكل ما يتصل بذلك. ويشاركه في ذلك «آيزر» الذي يشتغل على مفاهيم البنية والوظيفة والاتصال، وجهوده قائمة على تنظيم صيغة التفاعل بين النص والقارئ، من أجل سريان الفاعلية بينهما، فهو يفهم الاتصال الأدبي على أنه نشاط مشترك بين القارئ والنص، بحيث يؤثّر أحدهما في الآخر من خلال عملية تنظيم تلقائية(١٨).

تعدّ نظرية التواصل إحدى الخلفيات المنهجية التي أثْرَتْ السردية. وكان الاهتمام بالتواصل الخارجي بين النصوص الأدبية والمتلقّين مثار عناية رواد نظرية التلقّي، وذلك قبل أن تتوسع اهتمامات الباحثين اللاحقين، لتنقل الاهتمام من التلقّي الخارجي إلى التلقّي الداخلي، الذي يُعنى بفحص طبيعة التراسل الداخلي في النصوص الأدبية، والسردية منها على وجه خاص، واندمج هذا الاهتمام بالجهود المتنوعة التي بلورتها الدراسات السردية التي تعمّقت في وصف مستويات النصوص الأدبية وأبنيتها وأنظمتها الدلالية، وبُذلت جهود كبيرة في معاينة التلقّي الداخلي استنادا إلى فرضية أساسية، وهي: أنّ الإرسال السردي داخل النصوص لا بدّ أن يتم بين «الراوي» باعتباره قطب الإرسال، و«المروي له» بوصفه قطب التلقّي، فالمادة السردية إنما هي مداولة قوامها الإرسال والتلقّي، ولا ينبغي فهم دور «المروي له» على أنه دور من يتلقّى فقط، وينفعل بما يُرسل إليه، فوظائفه أكثر من ذلك، وقد حدّدها برنس، بأنها: تتصل بنوع التوسط بين الراوي والقارئ، وفي الكيفية التي يسهم فيها بتأسيس هيكل السرد، وتحديد سمات الراوي، وكشف مغزى النص، وتنمية حبكة الأثر الأدبي، وتحديد مقاصده(١٩). وكان جاتمان قد حدّد مستويات عدة للإرسال والتلقّي، تبعاً لنوع العلاقة التي تربط المرسل بالمتلقّي، فتوصّل إلى ضبط المستويات الآتية:

١. مستوى يحيل على مؤلف حقيقي، يُعزى إليه الأثر الأدبي، يقابله قارئ حقيقي يتجه إليه ذلك الأثر.

٢. مستوى يحيل على مؤلف ضمني، يجرّده المؤلف الحقيقي من نفسه، يقابله قارئ ضمني يتجه إلى الخطاب.

٣. مستوى يحيل على راوٍ ينتج المروي، يقابله مروي له يتجه إليه الراوي.

ويرى جاتمان أنّ «النص السردي» يكون نتاجاً للمستويين الثاني والثالث، فإليهما تعود مهمة إنتاج الأثر السردي المجرّد قبل أن تغذّيه القراءة بإمكانات التأويل(٢٠). وذهب جوناثان كلر المذهب ذاته، لكنه اشتقّ أربعة مستويات للتلقّي في النصوص السردية: مستويان خارجيان متصلان بالمؤلف والقارئ بالمعنى العام والخاص لكلّ منهما، ومستويان داخليان متصلان بالراوي والمروي له، سواء أكان ذلك متعلقاً بالراوي والمروي له بوصفهما مرسلاً ومتلقيّاً، أم بالمتلقّي المثالي الذي له قدرة على تأويل رسالة الراوي، وليس الاقتصار على تلقيها(٢١). والوظيفة الأخيرة المتعلقة بالتأويل مرتبطة أشد الارتباط بالتلقي الداخلي. تقوم المكونات النصية الداخلية، وبخاصة الراوي والمروي له بتشكيل النسيج الدلالي والتركيبي للنصوص الأدبية، باعتباره فعالية تراسليّة تقوم على البث والتقبّل، والإرسال والتلقّي، وبذلك تتكوّن الأبعاد الدلالية للنصوص بين هذه الأقطاب قبل أن يصار إلى إخراجها، ثم إعادة إنتاجها في ضوء البنية الثقافية الخارجية، حيث تكون خاضعة للوصف، والتحليل، والتفسير، والاستنطاق، والتأويل.

ويُدخل أمبرتو إيكو القارئ طرفاً أساساً في عملية خلق العوالم الافتراضية الممكنة للنصوص السردية إلى جوار المؤلف، لأنه يُدرج الأدب ضمن نظرية الاتصال القائمة على التراسل المتبادل بين قطبين، أحدهما يركّب رسالة ويقوم بإرسالها، والآخر يتلقّاها ويقوم بفكّ شفراتها، وإعادة بنائها بصورة عالم متخيّل، مع ما يترتب على ذلك من تفعيل لدلالاتها

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 109

النصية. والنص إنّ هو إلاّ نتاج يرتبط مصيره التأويلي أو التعبيري بآلية تكوينه ارتباطاً لازماً؛ فإن يكوّن المؤلف نصاً يعني أن يضع حيّز الفعل إستراتيجية ناجزة تأخذ في الحسبان توقّعات حركة المتلقي، شأن كل إستراتيجية. وبعبارة أخرى فالنص نتاج لعبة نحوية -تركيبية-دلالية- تداولية، يشكّل تأويلها المحتمل جزءاً من مشروعها التكويني الخاص، ولهذا يصبح الحديث عن عالم تكن للنص ضرورياً، من أجل إثبات صحة الحديث حول توقّعات القارئ، الذي يقوم من عج التلقّي بتنشيط المكونات السردية المتداخلة، بما في ذلك الأحداث والشخصيات والإطار الزماني-المكاني الذي يحتويهما، وذلك داخل سياق معين. وفي ضوء هذا التصور يعالج إيكو العوالم الافتراضية الممكنة باعتبارها أبنية ثقافية في إشارة للصلات المحتملة بين العوالم المتخيلة والعوالم الواقعية، فيقول: «إنّ أي عالم حكائي لا يسعه أن يكون مستقلاً استقلالاً ناجزاً عن العالم الواقعي» بل إنهما يتداخلان ويأخذان المعنى الخاص بكلٍّ منهما من الخزين الثقافي للمتلقّي، لأنّ الواقع نفسه بنيان ثقافي، ويصبح أمر التراكب بينهما تكناً وذلك بتحويلهما إلى كيانات متجانسة، وهنا تتبدّى الضرورة المنهجية لمعالجة العالم الواقعي باعتباره بنياناً، وكلما عمدنا إلى مقارنة سياقية تكنة من الأحداث والأشياء كما هي، فإننا نتمثّل الأشياء كما هي، تحت شكل بنيان ثقافي، محدود، ومؤقت ومناسب. ولهذا يحدّد إيكو الأشكال التي يمكن أن تتخذها المقارنة بين العالمين:

١. يتسنّى للمتلقّي أن يقارن العالم المرجعي بحالات من الحكاية مختلفة، محاولاً أن يدرك إذا كان ما يجري يستجيب لمعايير الممكن الوقوع. وفي هذه الحالة، يقبل المتلقّي الحالات قيد المعالجة باعتبارها عوالم ممكنة.

٢. يمكن للمتلقّي أن يقارن عالماً نصياً بعوالم مرجعية مختلفة، وذلك استناداً إلى نوع من المماثلة الممكنة بين أحداث العالمين، وقابلية حصولها، ويصار في هذه الحالة إلى التصديق بالمماثلة أو رفضها بناءً على نوع المخزون الثقافي لدى القارئ، ومدى خضوعه لنسق ثقافي يمكنه من التصديق أو التكذيب، فقارئ القرون الوسطى المشبّع بقيم الثقافة السائدة آنذاك يمكن أن يتلقّى الأحداث المرويّة في «الكوميديا الإلهية» على أنها تكنة الوقوع، إلاّ أنّ قارئاً حديثاً يعتج تلك الأحداث غير ممكنة الوقوع.

٣. قد يتاح للمتلقّي أن يبني عوالم مرجعية مختلفة، أيّ منوّعة عن العالم الواقعي، وذلك حسب النوع الأدبي المعيّن، فالرواية التاريخية، على سبيل المثال، تتطلّب الرجوع إلى الخزين التاريخي، فيما تتطلب حكاية أخرى العودة إلى خزين التجارب المشتركة. وهكذا يصار إلى التوفيق بين العالمين(٢٢).

عرّف «فان ديك» السرد بأنه: وصف أفعال، يلتمس فيه لكلّ موصوف فاعلاً وقصداً وحالة وعالماً تكناً وتبدلاً وغاية، فضلاً عن الحالات الذهنية والشعورية والظروف المتصلة بها، فالتنافد قائم بين عمليتي الإرسال والتلقّي، لأن السلسلة اللفظية المشفّرة التي يرسلها المؤلف، يقوم المتلقّي بحلّها في ضوء السياق الثقافي، وبذلك يشكّل عالماً خيالياً، يستمد دلالته من المضمرات النصيّة التي تستثار بعلاقاتها المختلفة بالمرجع، كما ذهب إلى أن دراسة النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية يعتبر تتويجاً لدراسات تبدأ بالسياق التداولي، فالسياق المعرفي، ثم السياق الاجتماعي-النفسي، وأخيراً السياق الاجتماعي- الثقافي، وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقة بالنص الأدبي، تبدأ بالنص كفعل لغوي، ثم بعملية فهمه، وتأثيره، وأخيراً تفاعلاته مع المؤسسة الاجتماعية، إذ يحدّد السياق الاجتماعي نوع الخصوصيات التي يمكن أن تطبع النصوص، والأنماط الشائعة منها، وقدرتها في الإحالة على مرجعيات متصلة بعصورها؛ فالتفاعل بين النص والسياق الاجتماعي- الثقافي لا يحدد فحسب القواعد والمعايير الضرورية، إنما مضمون النصوص ووظائفها، وذلك ضمن أطر واضحة، ويعزو اختلاف الظواهر الثقافية، وشيوع أنواع من النصوص، بما في ذلك البنيات النسقية والأسلوبية

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 110

والبلاغية من ثقافة لأخرى إلى طبيعة ذلك التفاعل ونوعه وشروطه وعصره(٢٣).

يتمّ التراسل بين المرجعيات بكل مكوناتها والنصوص على وفق ضروب كثيرة ومعقدة من التفاعل، فليس المرجعيات وحدها تصوغ الخصائص النوعية للنصوص، بل إنّ تقاليد النصوص تؤثر في المرجعيات، وتسهم في إشاعة أنواع أدبية معينة وقبولها، ويظلّ هذا التفاعل مطّرداً، وسط منظومة اتصالية شاملة تسهل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على تمايز الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيات والنصوص وأساليبها وموضوعاتها، وهي أنساق وأبنية سرعان ما تتصلب وترتفع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعية والأدبية فيحصل انفصال بين هذه النماذج التجريدية من الأنساق، وديناميية الأفعال الاجتماعية والأدبية فتضيق هذه بتلك، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات وفق أنساق جديدة.

٤. موقع نظرية الأنواع الأدبية:

ويدفعنا حرص إلى إثارة قضية أخرى متصلة بالأنواع السردية القديمة، وهي قضية موقع «نظرية الأنواع الأدبية» في الأدب العربي، والحق فالنقد وتاريخ الأدب يكشفان ضآلة العناية بهذا الموضوع، بل إنهما يكشفان حالة متوترة من عدم الاتفاق بين مؤرخي الأدب والنقاد في كل ما يخص هذه القضية الشائكة، ويعود ذلك إلى الإخفاق في التفاهم حول مجموعة ثابتة من الشروط والقواعد التي يمكن الاهتداء بها لصياغة نتائج مقبولة وشبه نهائية، والبحث في موضوع زالأنواع الأدبيةس والصعوبات الجمّة التي تعترضه، لا تقتصر على الأدب العربي، إنما يمثل مشكلة مزمنة في تاريخ الآداب العالمية، فمنذ أرسطو يثار دائما موضوع البحث في هذه القضية، وتستجد آراء وكشوفات، وفي ضوء ذلك يعاد ربط كثير من أشكال التعبير الأدبي بأصول مهملة، أو يصار إلى توسيع مفهوم «الجنس» أو «النوع» أو «النمط» أو «الشكل»، ومثل ذلك نجده عند «باختين» في ربطه الرواية بمظاهر التعبير الكرنفالية(٢٤) فيما كان الشائع أنها سليلة الملحمة. وعند «جنيت» في توسيع مفهوم النوع، وإعادة دمج الأنواع والأشكال ببعضها ببعض، وإحداث تفريعات وتطويرات في التصورات الموروثة حول ذلك منذ أرسطو، وبلورتها ضمن إطار مفهوم «جامع النص»(٢٥).

حاول البحث في هذا الموضوع، ضمن دائرة الثقافة العربية، التوفيق بين رسم تاريخ ظهور الأنواع الأدبية من جهة، والخصائص الفنية لتلك الأنواع من جهة ثانية، ومن الطبيعي أن يفضي بحث ينطلق من هذا التصور إلى الخلط بين التاريخي والنقدي، الأمر الذي لا يوفر في غالب الأحيان إمكانات لأي نجاح متوقع. ظهر هذا الخلط حينما اتخذ البحث طابع المفاضلة بين الشعر والنثر، ولم تستأثر قضية أسباب ظهور الآداب إلا بإشارات عابرة، في سياق مجادلات لم تعن بالهدف الجوهري الخاص بالتمايز النوعي بين النصوص، ولا البحث المقارن بين التطورات الأسلوبية والبنيوية للنصوص السردية والشعرية، وخلال كل هذا ظهرت لمحات عابرة عن النثر، بصورة عامة، وليس عن السرد. ويمكن إجمال كل ذلك بظهور قولين، الأول يقول بالتوقيف الإلهي الذي نادى به الباقلاني(٤٠٣=١٠١٢) ومؤدّاه أن الله أوقف قول كل شيء على لسان البشر فلا دور لهم في ظهور شيء منه(٢٦)، والثاني القول بالمواضعة والاصطلاح(٢٧) الذي أخذ به ابن رشيق القيرواني(٤٥٣=١٠٦١) بعد أن أثاره النهشلي(٢٨) وفيه ألتُفتَ إلى البعد التاريخي الخاص بالآداب، وبأنها أشكال لغوية تواضع عليها البشر، واتفقوا على ضرورتها، فأخذوا بها للتعبير عن أنفسهم وعالمهم.

لم تندرج هذه الأقوال في سياق تصور تاريخي- نظري دقيق يؤرخ لتطورات الأدب العربي، وأجناسه الكبرى الشعرية والنثرية، إنما ظلت أقوال متناثرة في المظان القديمة، ومن ذلك أشار بعض القدماء إلى أسبقية ظهور الشعر، منهم: أبو عمرو بن العلاء (١٤٥=٧٥٢) والأصمعي(٢١٥=٧٣٠) وابن سلام الجمحي (٢٣٢=٨٤٦) والجاحظ (٢٥٥=٨٦٩) وغيرهم(٢٩). وتبع هذا أن وردت إشارات أخرى حول

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 111

خصائص الشعر، وتباينت وجهات النظر بين مجموعة من النقاد مثل ابن طباطبا (٣٢٢=٩٣٤) وقدامة بن جعفر (٣٢٦=٩٣٨) – على سبيل المثال– وهما يعتجان الشعر كلاما موزونا ومقفى وله معنى (٣٠).ومجموعة من الفلاسفة كالفارابي (٣٥٥=٩٥٠) وابن سينا (٤٢٨=١٠٣٧) وابن رشد (٥٩٥=١١٩٨) الذين يضيفون أنه كلام مخيل قوامه الأقاويل الشعرية(٣١). القضية الأساسية التي يمكن الإشارة إليها هنا، هي أنه لم يبذل جهد يذكر في دراسة الخصائص الفنية للأنواع، ولا تواريخ ظهور أشكال تعبيرية كثيرة انفصلت عن تلك الأنواع الكجى، وكوّنت داخل خارطة الأدب العربي مواقع خاصة لها، وهي أشكال شعرية ونثرية تزايد تكاثرها بمرور الوقت. وبخاصة بعد أن راحت الآداب القديمة تتشقّق إلى أشكال تخرج عن أنواعه الأساسية، وتزدهر في مناطق مختلفة، ويمكن اعتبارها أنواعا فرعية قبل أن تستقل، وتصبح أنواعا كاملة.

انتبه ابن خلدون (٨٠٨=١٤٠٦) إلى ظاهرة التشقّق هذه، وعزاها إلى أن لغة البلاد الجديدة، خارج شبه الجزيرة العربية، التي عدّت الموطن الأصلي للجذور الدلالية الفصيحة للغة العربية، اختلفت بعض الشيء، بسبب المؤثرات الثقافية، عن اللغة الأم (٣٢). فاللغة علامة تداولية تتفاعل بتأثير من الطبيعة التراسلية بين المتعاملين بها، وبالنظر إلى اتساع دار الإسلام(= وهو المصطلح الشائع في أوساط القدماء، طوال العصور الإسلامية الوسيطة) فقد ضمت بين أطرافها مواطن حضارية لها ثقافات مختلفة، سواء أكان ذلك في العراق أم سوريا أم شمال أفريقية أم الأندلس أم فارس وما خلفها، وتلك الثقافات لم تطمس، إنما تفاعلت مع الثقافة العربية، فأنتجت ثقافة، بل ثقافات، لها طوابع محلية، فهي متصلة بثقافة شبه الجزيرة، ومنفصلة في الوقت نفسه عنها. متصلة بها، لأن كثيرا من مظاهرها ترتّب في ضوء القواعد الأسلوبية والبنائية والدلالية للغة العربية الفصحى، التي كانت وسيلة التعبير المعتمدة للثقافة، ومنفصلة عنها، لأنها تستلهم التقاليد، والمرجعيات، والموروثات الشعبية للمجموعات العرقية التي طورت ضروبا متنوعة من الثقافات الخاصة داخل ذلك الإطار العام. ومن الطبيعي أن تتباين أشكال التعبير في الثقافة السائدة بين هذه المنطقة وتلك، فلا يمكن تصور تاثلة كاملة بين صيغ تعبير تؤدي وظائف محددة للجميع، كما أن انبعاث الموروثات القديمة، واللغات، وبقايا العقائد، والتقاليد، واستمرارها أو تكيّفها، يقود لا محالة إلى تمايز في درجات التعبير وأشكاله، وهو أمر ينمّي مع مرور الزمن أشكالا أدبية جديد، وهذه الأشكال – وهي أكثر التصاقا بالبيئات الشعبية المحلية، سواء باستثمار الموضوعات الموجودة في تلك البيئات، أو الاستعانة باللهجات السائدة، أو الصيغ الأسلوبية المتداولة– تبتدع مسارات خاصة تخرج بها على أنماط التعبير الكجى، فتنتهك القواعد التي رسختها مع الزمن تلك الأنماط. وهي لا توفّر، في الغالب، الثقافة الرسمية المتعالمة التي تحوّلت إلى قوالب جامدة، تفرض أطرها العامة كنوع من التقليد، دون أن تنتبه إلى خلوها من الحيوية والتجدّد.

الثقافة الرسمية السائدة تتواطأ مع السلطة، وتستخدم من قبل هذه الأخيرة في تسويغ أفعالها، فيما تطور الثقافات المحلية أشكالا مختلفة من الرفض وعدم القبول، وحيثما تتعدّد الانتماءات العرقية والدينية، تتنوع الثقافات، وتختلف الرؤى والتصوّرات، وحيثما تتجمّد الحياة في تضاعيف الثقافة العامة، وتخمد الاجتهادات، ويتعثّر التجديد، وتظهر قوالب فارغة تمثل ركائز صلبة لثقافة توقّفت عن العطاء الحقيقي، تنبعث دماء الابتكار والتجديد في ثنايا الثقافات المحلية الخاصة؛ فتتوازى ثقافتان: ثقافة تجريدية تقرّ بالثبات، وتبجّل الماضي، وتقدّس المقولات، وتضع بينها وبين موضوعاتها مسافة؛ لأن آلياتها تشتغل ضمن أطر وقوالب، لا تأخذ في الاعتبار حاجات التغير والتلقّي، وثقافة حسية، وتشخيصية، ومهجّنة، لا تقرّ بالثبات، ولا تؤمن بالصفاء، إنما تتكون من موارد عدة متداخلة ومتفاعلة لا تعزل نفسها

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 112

عن العالم الذي تظهر فيه، إنما تنشغل به انشغالا مباشرا، وللتعبير عنه، لا تتردد في تهجين أساليب تعبيرية متعددة، ولا تخشى إثارة موضوعات مختلف حولها. إنها ثقافة انتهاكية وغير امتثالية غايتها التحوّل. وفيما تثبّت الثقافة الأولى الأشكال والأساليب التي أنتجتها في ذروة تطورها، تقوم الثقافة الأخرى باستحداث أشكال متجدّدة، وفيما تريد تلك إخضاع الحياة لأطرها الثابتة، تريد هذه أن تتوافق أشكال التعبير في اطراد متقدم مع تجدّد الحياة. هذه الاصطراعات العميقة كانت فاعلة في صلب الثقافة العربية-الإسلامية، وسنجد أن نسق التحولات يصطدم، بين فترة وأخرى، بالركائز الصماء للتقاليد التي تفرزها الثقافة الرسمية، وسيكون السرد، بتطوراته النوعية والأسلوبية، هو المحك المعبّر عن هذه التحولات.

٥. الرؤية والمنهج:

ولكن ما الصعاب التي تواجه البحوث الشاملة التي تعنى بالآثار المعرفية والإبداعية لأمة من الأمم، أو تلك التي تنتدب نفسها لدراسة ظواهر أدبية- ثقافية كبيرة؟ وكيف يمكن أن تدرس؟ تتركّز تلك الصعاب حول مجموعة من المحاور الأساسية المتداخلة، وهي: طبيعة المادة موضوع البحث، والرؤية التي يصدر عنها الباحث، والمنهج الذي يتبعه، والأهداف التي يتوخّاها من بحثه، ويقتضي بيان ذلك شيئا من التفصيل. الصعاب تكاد تكون متماثلة، وفي طليعتها: المادة الواسعة المتناثرة في مظان كثيرة، مثل: المصادر الدينية كالقرآن والحديث، ثم علوم الدين كالفقه وعلم الحديث والتفسير، ثم المصادر التاريخية والأدبية، ومنها كتب التراجم، والطبقات، والأخبار، فضلا عن المرويات السردية والشعرية.ويعود ذلك، فيما يعود، إلى أن الثقافة العربية-الإسلامية، بمظهرها الكلي، تكوّنت واستقامت في دائرة دينية واحدة، وذلك أدى إلى أن مكوناتها المتنوعة، تتصل فيما بينها، على صعيد الرؤية والمحتوى، وأحيانا الركائز والأنظمة والأبنية، على الرغم من توزعها بين حقول متعدّدة، الأمر الذي يلزم الباحث، فحص الأصول، واشتقاق مادة بحثه منها. واشتقاق مادة البحث من مظان لم يعتن بها، تحقيقا وتبويبا وفهرسة، يمثل عقبة أولى في هذا المجال، تليها مهمة تصنيف المادة ذاتها، وربما من المفيد في هذا السياق وصف الطريقة التي استخلصت بوساطتها مادة هذه الموسوعة الخاصة بالسرد العربي. إذ حدّدت الحقول الأساسية لمكوّنات الثقافة العربية-الإسلامية، وجرى حفر في مصادرها الأصلية دون وساطة مراجع حديثة، تقوم على قراءة تلك المصادر، قراءة محكومة بظرف خاص، قد تجهض الهدف الذي تتوخاه هذه الموسوعة، وهو استنباط البنية السردية للموروث الحكائي العربي القديم كما تشكلت في محاضنها الأصلية، ومتابعة تلك البنية في السرد العربي الحديث، مع الأخذ بالاعتبار تحديد الأنواع الكبرى وظروف النشأة. وأعقب ذلك تصنيف المادة، وأوصلت الثوابت فيما بينها، على النحو الذي تشكلت فيه، وأخضعت بعد ذلك للتحليل، سواء ما تعلق منها بالأطر العامة الموجهة للسرد، أم بالمتون السردية ذاتها.

نشأت المرويات السردية وسط منظومة شفوية من الإرسال والتلقي، وتكوّنت، أنواعا وأبنية، في ظل تلك المنظومة. ولم ينظر للسرد العربي بوصفه ركنا معرفيا من أركان الثقافة العربية، إنما نظر إليه، باعتباره مظهرا تمثيليا، استجاب لمكونات تلك الثقافة، فتجلّت فيه على أنها مكونات خطابية، انزاحت إليه بسبب هيمنة الموجهات الخارجية، وبخاصة الشفاهية والإسناد، فالسرد العربي خلفية تتمرأى فيها تلك الموجهات، وهو يقوم بعملية تمثيل لها «Representation» واقتضت هذه الرؤية للموروث السردي عملية منهجية تعومها، وتعبّر عنها، فاستعنّا بنوع من «الاستقراء الفني» الذي يستند إلى الاستنطاق تارة، والوصف تارة أخرى، إذ شخّصت الثوابت والمتغيرات في مادة البحث، وفيما تمّ استنطاق الأصول ابتغاء استخلاص الهياكل التي تؤطر بنية المرويات السردية، والخلفيات الثقافية، انصرف

التحليل إلى كشف البنية السردية للنصوص نفسها، تلك النصوص الكجى التي اندرجت مع الزمن ضمن أنواع أدبية معروفة، وراعى التحليل استنطاق الأصول المعرفية والسردية استنطاقا يتيح كشف المقاصد والمرامي التي تنطوي عليها تلك الأصول، ذلك أن الهدف لا يتجه إلى كشف تناقضات الأصول بذاتها، إنما استنطاقها، بما يجعلها تسفر عما تكنّه، لتتضح طبيعة الموجّهات الخارجية التي كانت تمارس سلطتها في بنية الخطاب السردي.

انصرف اهتمامنا إلى منحى محدّد وهو «السرد» أو « القص» بوصفه مظهرا تمثيليا، تكوّن في محضن الثقافة العربية-الإسلامية، وتكيّف بفعل الموجهات الخارجية التي صاغت أنظمته، ثم تركزت تلك العناية، حول «سردية» ذلك المظهر، بغية استنباط أبنيته الداخلية، فـ «السردية» لا تعنى بالمتون السردية ذاتها، إنما بكيفيات ظهور مكوناتها سرديا Narrativity أي بالممارسة التي اتخذتها مكونات السرد ضمن البنية السردية. وتجنبنا إخضاع «السردية العربية» إلى معيار خارجي مستمد من موروث سردي آخر، فما كان نهدف إليه هو تحديد طبيعة السردية العربية، كما تكوّنت في نطاق المحضن الثقافي الذي تشكّلت فيه، وشخّصت الثوابت والمتغيرات، وكشف العمل على كل محور من محاورها على مستويين، أولهما: وصف المحور منفصلا بذاته، وثانيهما: وصفه متصلا بغيره. وفيما تم استنطاق الأصول، ابتغاء استخلاص الهياكل التي تؤطر بنية المرويات السردية، اعتمد على نوعين من الوصف والمعاينة لبيان تطور الأنواع السردية وخصائصها، الأول: تاريخي تعاقبي كشف تشكّل الأنواع السردية الرئيسة كالحكاية الخرافية، والسيرة، والمقامة، والرواية. والثاني: وصفي تزامني انصب الاهتمام فيه على مكونات البنية السردية للأنواع المذكورة، وكشف التحليل مستويات التماثل بين بنية الموجهات الخارجية وبنية السرد، بما يؤكد أن الاتصال قائم بينهما، على نحو تمثيلي، في أشد الركائز أهمية، وهو: الإرسال السردي بأركانه من راو ومروي ومروي له. وظهر ذلك واضحا في الأنواع السردية القديمة، على وجه التحديد، وتضاءلت تجلياته في السرديات الحديثة، لأن تلك المرجعيات فقدت كثيرا من قوتها وفاعليتها.

راعينا استنطاق الأصول المعرفية، استنطاقا يبتعد عن «التقويل» ويترك لها أن تكشف عما تغيبه دونما تعسف، سوى توفير «الظروف المنهجية» التي تسهّل، بوساطة القراءة، عملية كشف المقاصد والمرامي التي تنطوي عليها تلك الأصول، ذلك أن الهدف، هو استنطاقها، بما يجعلها تسفر عما تكنّه، لتتضح طبيعة الموجهات الخارجية التي كانت تمارس سلطتها في الخطاب السردي.كما امتثل البحث-وهو ينظر إلى نتاج الثقافة العربية، بوصفه كلا موحدا، وإلى المرويات السردية كونها جزءا منه-إلى ثنائية الاتصال/الانفصال، إذ تجلّى الاتصال فيه، بالوقوف على الأطر الموجهة، وعدّ المرويات السردية مظهرا خطابيا تشكل فيها، وتمثل الانفصال، بالوقوف على المظهر الفني للنوع السردي، بما ينطوي عليه من ثوابت متواترة تحدد بنيته السردية، فالانفصال ضرورة منهجية، يغذّي البحث بالموضوعية التي لا تتأثر مباشرة بعوامل التطور التاريخي، أو بالثوابت المنزاحة إلى الخطاب من خارجه، فيما يعد الاتصال ضرورة ثقافية، لأنه يستجيب لأهداف البحث في تحديد طبيعة السردية العربية ضمن البنية الثقافية العامة. لهذا، ففي الوقت الذي مكّن الانفصال فيه من رصد البنى السردية للأنواع، مكّن الاتصال من كشف خصائص البنية السردية عامة.

تشكل السردية العربية، فيما نرى، موضوعا مثاليا للبحث في الكيفية التي تستعاد فيها عملية بناء جديدة لظاهرة أدبية-ثقافية، بدأت تتجلّى للعيان في الثقافة العربية منذ العصر الجاهلي، فكيف يتم النظر من واقع مطلع القرن الحادي والعشرين إلى التشكّلات الأولى لهذه الظاهرة ؟ ليس أمام الباحثين، فيما نرى، سوى طريقتين لمقاربة هذه الظاهرة، وتحليلها واستنطاقها، وبناء سياقها الثقافي: طريقة توظيف

تاريخ الأفكار الخطي الذي يتعقّب بصرامة مدرسية الوقائع الأدبية الممثّلة بالمؤلّفين ونصوصهم، والامتثال لقاعدة التدرّج الخطي الصاعد للزمن من أجل وصف بداية الظاهرة، وتتبّعها، بهدف الوصول إلى الغاية من كل ذلك، وهو رسم المسار المتدرّج لها. وطريقة الإفادة من كشوفات تاريخ الأفكار الحديث، وتوظيف المقاربات الاجتماعية، والتاريخية، واللغوية، والأدبية، وإعادة بنائها؛ لأنّها المحضن الذي قام بمهمتين أساسيتين، الأولى: احتضان تلك الظاهرة، والثانية: تفاعله معها بوصفه مرجعية لها، وتفاعلها معه بوصفها وسيلته التمثيلية، فلا يمكن، في سياق بحث تفسيري- تحليلي- وصفي لظاهرة تمثيلية، عزل الوقائع عن مرجعياتها وسياقاتها الثقافية، قد يصح ذلك في بحث يتوخى استنباط الخصائص الأسلوبية والبنائية لنصّ أو جملة من النصوص، لكنّ تخطّي السياقات الثقافية في إطار معالجة شاملة سيقع في نوع من التجريد الذي يرتفع بالظاهرة المدروسة عن شرطها التاريخي والثقافي، ويجعلها عائمة لا صلة لها بالزمان والمكان اللذين ظهرت فيهما.

ليس هذا وحده ما نحرص على إبرازه، بل نريد أيضا التأكيد على ضرورة أن تتحرّر البحوث، التي تعنى بأهداف مماثلة، من الخوف والتوجس الناتجين عن الحرص المبالغ فيه، وأحيانا الهوس المَرضي، أن تتحرر من الخروج على الموضوع الأساس للبحث، فذلك الخوف متّصل بهيمنة مبدأ الحصر، وليس التوسّع، في تحليل الظواهر الأدبية الكبرى، وهو مبدأ يصادر على المطلوب، ويفترض نظريا، وقبل رصد العناصر الأدبية والثقافية للظاهرة الأدبية، بأنّها تتكون من عدد محدّد ومعروف من العناصر، فينبغي، في ضوء ذلك اقتصار التحليل عليها، والحق فهذه النظرة المتشدّدة، التي تتصف بالجفاف، وتفتقر إلى الجرأة، تتلاشى تماما حينما ينخرط الباحث في مسارات متداخلة ومتشعبة، وأحيانا لانهائية، تقوده عبر منحنيات كثيرة إلى كشف الثراء والتنوّع غير المرئيين للظاهرة التي يقوم بتحليلها، ولا يقتصر الأمر، فيما نرى، على تتبّع مسارات تلك المكونات والعناصر، إنما، وهذا هو المهم، تفكيكها وكشف مدى اتساقها مع نفسها أو تعارضاتها الداخلية، فلا سبيل إلى ذلك إلاّ في خلق سياق مرن ينجح في توفير إمكانية استعادية لبناء سياق شامل تتكشف فيه كل تلك المكوّنات، والطريقة التي أسهمت بها في بلورة الظاهرة قيد البحث. هذه الطريقة تمكّن الباحث من الحركة الحرّة في متابعة خيوط موضوعه؛ إنّها تمكّنه من القيام بجملة من التحليلات المتنوّعة ذات الطابع الثقافي والأدبي لكلّ وجوه الظاهرة التي يقوم بدراستها، ولكنّ محاذير كثيرة يمكن أن تعترضه، منها التوسّع الذي قد يفقد البحث روح التماسك، فيضيع الهدف منه، والتشعّب الذي يجعل المتلقّي في حيرة من أمره، والانشغال بالتفاصيل الجزئية التي لا تتضافر فيما بينها لإبراز الهدف العام للغاية المرجوّة من البحث، ثم الاشتباك السجالي مع التفسيرات المناظرة.لم تغب عن بالنا كل هذه التصوّرات ونحن نتقصّى ونحلل الظاهرة السردية في الثقافة العربية، وكشف أبنيتها الكجى، وكيفيات تشكّلها، وبيان العلاقة المتبادلة بين النصوص السردية وسياقاتها الثقافية، فضلا عن الخلفيّات الأساسية التي تضيء، بصورة غير مباشرة، مسار تحليل هذه الظاهرة الشاملة.

يتألف الموروث السردي لأية أمة من عدد يصعب حصره من الأخبار والحكايات في أغراض شتى، وموضوعات كثيرة، ومن المؤكد أن ذلك الموروث خضع لتراكم متعدّد الطبقات بمرور الزمن، مما جعله، غنيا ومتنوعا وكثيرا، كلما مضت الأزمان والعصور، ويخضع ذلك الموروث لتصنيف خاص، فينتظم في أغراض وأنواع محددة، كالأخبار والحكايات الخرافية أو الأسطورية، أو الدينية، أو الأخبار الخاصة بأعمال الأشخاص أو الأمم، والموروث الإخباري العربي، لا يتناقض وطبيعة الموروث الإخباري لدى الأمم الأخرى، فشأنه شأنها، يزخر بمختلف الحكايات والأخبار في أغراض شتى، وقد كان رصيدا للأنواع السردية.■

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 115

الهوامش

1. Waltar Ong, Orality and Literacy,p. 130
2. Scholes and Kellog,The Nature of Narrative, p. 53
3. Northrop Frye, Anatomy of Criticism, p. 249

٤. تزفتيان تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء ٢٣، وأديث كيرزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، بغداد، ٢٨٣.

5. Ducrot & Todorov, Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, p. 79.
6. Chatman, Story and Discourse, p. 26.

٧. بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة ابراهيم الخطيب، الدار البيضاء ١٧

8. Todorov, The poetics of prose, p. 219.
9. Scholes, Structuralism in Literature, p. 91.
10. Genette, Narrative Discourse ,p. 25.
11. Wales, A dictionary of Stylistics, p. 319.
12. Chatmanh Story and Discourse, p19-20.
13. Scholes, Structuralism in Literature, p. 80.
14. Story and Discourse,p23.
15. Tompkins, ed, Reader - Response criticism, p. 7.

١٦. عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، بيروت:، ١٩٩٧، ص ٣٥٨.
١٧. هابرماز، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشي، دمشق: ص٥٢١ – ٥٢٢.
١٨. هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، جدة، ١٩٩٤ ص ٢٥٠ – ٢٥٤.

19. Tompkins (ed) Reader Response Criticism, p. 7
20. Story and Discourse, P. 255
21. Jonathan culler, On Deconstruction , p34.

٢٢. إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت، ص ٦٧، ٨٥، ١٧٠، ١٧٤، ٢١٠، ٢٢٤.
٢٣. فان ديك، النص بنياته ووظائفه: مدخل أولي إلى علم النص، ترجمة محمد العمري. انظر كتاب «نظرية الأدب في القرن العشرين» الرواد إبش وآخرون، الدار البيضاء، ص ٧٨.
٢٤. باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد، ينظر الفصل الرابع.
٢٥. أنظر جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء
٢٦. الباقلاني، إعجاز القران، تحقيق أحمد صقر، القاهرة ص ٦٣
٢٧. ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة ١ : ٢٠.
٢٨. النهشلى، الممتع في عالم الشعر، تحقيق المنجي الكعبي، تونس ص ١١و٢٤
٢٩. للوقوف على تفاصيل هذا الموضوع نحيل على المصادر الآتية: الحيوان للجاحظ ١: ٢٤ وطبقات فحول الشعراء لابن سلام ص ٣٣، والمزهر للسيوطي ٢: ٤٦٦.
٣٠. ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام، القاهرة، ص٤، وقدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق بونيباكر، ليدن، ص٢.
٣١. نحيل على: رسالة في قوانين صناعة الشعراء للفارابي، ومقطع من كتاب «الشفاء» حول «فن الشعر» لابن سينا، وتلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد، وجميعها ملحقة بكتاب «فن الشعر» لأرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي، بيروت، ص ١٤٩–٢٥٠
٣٢. ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الواحد وافي، القاهرة، ٣: ١٣٦٢

جغرافيا الرغبة: المرأة والمكان

في روايتي «حُبّي» لرجاء عالم و«مزون» لفوزية شويش السالم

منيرة الفاضل *

في كتابها: «النساء والكلمات في شبه الجزيرة: سياسات الخطاب الأدبي»، تتحدث صديقة عربي عن ماهية الابهام الذي يحوط «أولئك الذين يبدعون بالكلمة» والذي غالبا ما يكون أكثر حدة حين يتعلق الأمر بالمرأة المبدعة. تطرح عربي، «إن العلاقة بين المرأة والكلمة تصبح مضاعفة التعقيد، في مجتمع تميز تاريخيا بإعطاء الأولوية للنسب/السلالة واللغة. فالمرأة واللغة تشتركان في كونهما الصلة التي توحد بين الناس، ولهذا تصبحان الوسيط والرمز الأكثر أهمية في ما يتعلق بالهوية. كرموز تصبح المرأة والكلمة في غشاوة الإبهام وفي طبيعة ذات حدين للتضاد الثنائي المتمثل في القوة/الضعف، الجيد/السيء، المقدس/الدنيوي». (عربي-٢٦٢٩). لقد تم تمثيل المرأة في ثقافتنا العربية كفضاء خاص، تتكاثف خصوصيتها إلى حد «العورة»، الوجود الذي لا بد أن تحكمه قوانين صارمة تحجبه عن الأعين. في المقابل تحتل الكلمة المكان العام، الفضاء المكشوف للآخرين، المتداول من قبل الجميع، عج الكلمة تتشكل خطابات القوة والهيمنة كمحور للتشكيل الايدلوجي في المجتمع. بهذا نجد أن المرأة واللغة لا تتبديان كهدف للسيطرة وحسب وإنما أيضا كأدوات يتم من خلالها توجيه وضبط المجتمع بأكمله. إن مشاركة المرأة في العملية الابداعية لم يتح لها فقط تقديم ذاتها ككيان مستقل خارج حدود «الخاص» في حضور «يكشف» عن نفسه، حتى ولو كان ذلك عن طريق الكتابة، وإنما أيضا أتاح لها التعامل مع اللغة وتطويعها - بالرغم من الملابسات العديدة المتعلقة باللغة كمنتج ذكوري -. وقد خلق هذا معضلة ثقافية وتحديا كبيرا للإدعاء الذي يطرحه مركز القوة من خلال الصيحات المتكررة التي تصل إلينا والتي تنادي بالمحافظة على اللغة العربية والمحافظة على المرأة في وجه التحديات الثقافية سواء كانت داخلية أو خارجية. المعضلة تأتي في العلاقة المتضاربة التي أسسها الموروث الاجتماعي والثقافي بين المرأة كمكان خاص واللغة كمكان عام من جهة، وبين الكتابات المعاصرة للمرأة في الخليج والتي عملت على كسر هذه الفواصل وطرح ماهو خاص في تجربتها الشخصية «للنشر» في نطاق «العام» من جهة أخرى.

لقد أصبح واضحا أن المرأة الكاتبة في الخليج أصبحت معنية بتغيير أو على الأقل بالتأثير في الخطاب الثقافي في المنطقة، مثلها في ذلك مثل الكاتبات العربيات في المشرق والمغرب العربي، وهي لا يغيب عنها أن علاقتها باللغة يشوبها التعقيد لأسباب ثقافية وتاريخية، ولكنها تعي أيضا أن هذه الأسباب متغيرة وغير ثابتة.

وفي هذا الإطار تأتي روايتا «حبي» للكاتبة السعودية رجاء عالم، و«مزون» للكاتبة الكويتية فوزية السالم، كنموذج على توجه الكاتبة الخليجية، من خلال إبداعها الأدبي، لأن تسجل اختلافا يضيف إلى اللغة والثقافة بعدا إنسانيا جديدا. في محاولتهما إعادة صياغة لتاريخ الزمان والأحداث كي تقدما لنا قراءة مختلفة، من وجهة نظر أنثوية، لتاريخ المكان وتفاعلات الأحداث، لمفهوم الذاكرة والتباس الازمنة، للغيبي والدنيوي، وللوجود المتداخل في ذاته للمرأة والرجل.

الفضاء الداخلي/الخارجي:

يقدم التضاد الثنائي المتمثل في الفضاء الداخلي/الخارجي افتراضات عديدة للظواهر المجازية للمكان نذكر منها في ما يتعلق بهذه الدراسة: التصوف،

* أكاديمية من البحرين - جامعة البحرين.

الجنون، الانزياح اللغوي، النفي، والتمييز الجنسي. غالبا ما تتم مقارنة الفضاء السيكولوجي أو الداخلي المتبدي عن ذات المرأة «كآخر»، في استجابة لفضاء خارجي أو ذي هيمنة ذكورية. في روايتي «حُبّي» و«مزون»، نتعرف على الشخصيتين الرئيستين لأول مرة في أكثر الأمكنة غموضا وخصوصية في وجود المرأة. فحُبّى تظل محبوكة في مشيمتها حتى بعد خروجها من رحم الأم، فهي «منذ ولادتها محجوبة، استقبلتها القوابل مختومة في مشيمتها من مروة طرية. وكان العلماء قد استغلوا طراوة المروة فغاصوا لأذن الأميرة وكبروا الاسم (حُبّى). بعد تلك التكبيرة لم يمسها بشر ولا ريح إذ لم تلبث ان جفت المروة وصكت بحجابها الشفيف على الاميرة». (حبى-٨)، فيما مزون تأتينا بوعيها متحدثة بادراك كامل من داخل رحم الأم «كان توقيت ميلادي في وقته بالتمام.. مثل قشة أنقذت غريق.. جئت لا لأولد من رحم أمي.. بل جئت لألد أمي ذاتها.. كان يجب ان اخرج من ظلام أمي لأمنحها النور.. لأخرجها معي من خرابة أعماقها.. من سياج وهم وخوف يغلف روحها». (مزون-٢٢) في «حُبّي»، يأتي ذكر الأم بشكل عرضي وتقريري في بداية نص (الهامش) على أنها «انثى رملية» وكأن حُبّى أتت من رحم الأرض ذاتها، ليتسلمها العلماء والشيوخ في مروتها البيضاء عظيمة الشرر، لتصبح بعد ذلك طوطم القبيلة، المرأة المانحة نورها، الحافظة لقبائل الدروع «حتى إذا دخلت القبيلة حربا شقوا على مروتها خدشا وآذنوا لشرارة من نارها فتطلع وتحرق الغزاة وتمحق آثارهم ثم يعود ليلتئم الشرخ كأن لم يكن». (حُبّى-٢٤). تبدو البطلتان كلتاهما في موضع المسئولية عن سلالة العائلة/القبيلة والحفاظ عليها. فمزون تؤكد وهي ما زالت في الرحم «لا بد أن أحيا.. لا بد أن أعيش.. أن أخرج من النفق.. أن أفض الظلام بالنور..ان اكون حلقة السلسلة.. وأن أستمر في السلالة». (مزون-٢٣) في الوقت الذي تظل حُبّى محوطة بغلالة المروة ونورها لتنشغل ببواطن الامور وما انغلق منها على الفهم البشري، تدفع مزون بجسدها الى خارج الرحم لتتصل بالظاهر من الأمور، في واقعها الملموس.

تبدأ الكاتبتان رجاء عالم وفوزية السالم من محيط المكان المألوف الذي حافظ على تقسيم فضاء المرأة، إلا أنهما عمدتا إلى تارسة سلطتهما على هذا الفضاء، ومحاولة تعريف فضاء المرأة بشكل يسائل المفاهيم السائدة، في إعادة تأويل النموذج الذكوري للوطن، الجسد، المنفى، الرغبة، لإعادة قراءتها من وجهة نظر نسوية. وقد كان ذلك تكنا من خلال طرح تعددية الفضاء الداخلي والخارجي، تشابكهما وتفاعلهما بعضهما مع بعض. هذا الهدم للنموذج الذكوري يحدث في نقطة التلاقي بين العوالم الروحانية والطبيعية. البطلتان كلتاهما تمران بحالة نزوح عن وطنهما الأم. نزوح حُبّى يأتي مبنيا على أوامر الباطن، التي لا يمكن أن يردعها رفض بشري، إلا أن هذا النزوح لا يصبح ضروريا إلا حين بلوغ حُبّى ومغادرتها عالم الطفولة الى عالم الانوثة، ليطلبها إليه ملك من ملوك الباطن الذي أرسل بالمهري ليجلبها إليه بكتاب من الطلاسم على حجر مربوط لبطن ذلك المهري، «إنها من الملك طاسين، وطاسين مخفي ومكنون كأعظم ملوك الباطن، وخصومته محاق لا طلوع منه، وغضبه قحط، واجتنابه غنيمة، وحيث ابتلينا به فالاستسلام سيد الفضائل» (حُبّى-٢٢) ليس غريبا أن تنتهي الأميرة المحجوبة ذات القدرات الخارقة إلى رفقة ملك محجوب ذي معرفة هائلة بسر الباطن، كما أن طلبه الذي لا يمكن أن يرفض ما هو إلا استمرارية لهيمنة الذكوري على الأنثوي ومحاولة إحكام السيطرة عليه. وهذا ما يحدث فعلا حين التقاء الاثنين في كينونتهما الروحية. فبعد سفر طويل، وإقامة غير قصيرة في عراء الصحراء، وتحولات عديدة لوجود حُبّى إلى أن يتسنى لها، وقت ما شاءت، اكتساب التشكيل المادي الجسدي خارج المروة التي تحوطها وتحافظ عليها، يأتي لقاؤها مع طاسين في انطباق روحه على روحها، وتسلله الى جسدها إلى ان يتم فناؤها فيه، وبالتالي موتها، «شعرت بحلوله في برد صعقها أعقبه حر ورجة سرت في خفاء جلدها الناري. صارت عينها تنعس مثل شرك... وجاءها، شعرت به في جبهتها مثل عقدة.. أنفاسه في أنفاسها، ريقه في الريق، مرارته في

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 118

البطائن هبوطا، حين سلك في صدرها اعترتها حرقة للمزيد، هبوطا لجوفها.. صارت اطرافها تصطفق وتتلجلج لتلمه اليها لماء أخذ يطفح،.. كل ما فيها تقلص ثم انبسط ملموما لأسفل، وهناك تثلث سوط برق هابطا لساقيها حتى دب بهما التوتا على ذاتها،.. فلما تأوهت في النزع طلع صوته من حنجرتها يغرغر، وصارت لمغابنها روائحه، روح بين زعفرانها والمسك الناضح منه يطويها للأرض كغصن، بطيئا بطيئا ينقصف للوراء حتى ماتت مصكوكة عليه ولما يغادرها قط». (حُبّى-٧٦)

في المقابل يأتي نزوح مزون إراديا، لتتنقل في رحلات متعددة من عمان إلى الكويت، إلى القاهرة. فهي تترك وطنها الأم عمان لأول مرة لاكمال دراستها في الكويت حيث يسكن والدها مع زوجاته الأخريات في فيلا كبيرة واسعة تم تقسيمها بينهن بالتساوي. تنتقل مزون من عالمها الأمومي المألوف في عمان، محوطة بوالدتها زوينة، وزيانة وابنتيها خولة وميا، إلى كويت (ماقبل الحرب) ، المدينة الحديثة الشديدة الحيوية «المتلاطمة بأذواق، وعادات، وتراث، ولهجات، وأعراق، وجنسيات بلاد العالم المختلفة، المستقرة والوافدة». (مزون-١٥٣) هناك تلتقي مزون لأول مرة خالد الشحلان، الشاب الوسيم الذي سيصبح، بعد تقص ومداولات ومراجعات كثيرة بينها وبين ذاتها، الزوج الذي ترتبط به. إلا أن هذا الزواج لا يدوم طويلا، فبعد أن تفقد جنينها في القاهرة، تأتي كارثة سوق المناخ في الكويت لتقضي على زوجها، ولا تترك لها من خيار إلا العودة إلى عمان، «لم يبق لي إلا الرحيل.. مغادرة ثقل الجنون.. ضغط الذكريات.. ونزيف الروح.. القلب والعقل. أغادر ذكرى المكان.. وذكرى عشق جاءني بكل شيء واخفى عني المعنى.. كمن أسكنني في قصر وأخفى مفاتيح الغرف». (مزون-١٩٤) بعد هذه العودة يأخذنا الخطاب الروائي إلى عوالم زيانة وزوينة، وتختفي مزون من النص، لتعاود الظهور مرة أخرى بعد فترة زمنية تستمر ثلاث سنوات. يمكن النظر إلى عودة مزون على أنها ولادة جديدة، وأن اختفاءها لمدة ثلاث سنوات بعد فقد زوجها على أنه موت رمزي. هذا يتأكد في الوعي الجديد الذي تأتي به مزون عن ذاتها وجسدها كامرأة، وكون العودة أيضا تندرج تحت «باب المعرفة» في الرواية. وهذا ينطبق أيضا على حُبّى التي وإن ظلت مصكوكة في مروتها إلا أنها في كل قرن من الزمان تخرج برأسها من مقامها وتدعو أحد فتيان الدروع اليها. حين سأل سارح، الفتى المفتون بها في الحلم، حكيم القبيلة عنها في نص (المتن)، قال: «هي أنثى مأسورة بقصر مشيد في (مقا) بوادي تصلال، خرجت من قبيلتنا مخطوفة، خطفها ملك لا يرد له طلب، فلما آلت اليه حبسها في واديه وبنى من جسدها مدينة، وفي مطلع كل قمر ترفع حُبّى رأسها في مقامها البعيد وتطلب من فتيان الدروع من يخرج إليها..» (حُبّى-١١) وفي نص (الهامش) في الرواية، حين سأل حيان، الفتى المفتون بحُبّى حكيم القبيلة خرذبة عنها، قال: «هذه صفة حُبّى، الطوطم المسلوب من دهور من القبيلة.. لكنها لم تعد للعشق، هي قتيلة في واد غير ذي زرع، فأي الطرق تسلك لأنثى قتيلة؟ وماعساك صانع بهذا العشق؟». (حُبّى-٩٣) إن تعدد الحكايات والتأويلات حول حُبّى هو ما يجعل منها عصية على المعرفة الكاملة وبهذا يصعب إخضاعها لخطاب تأويلي واحد يدعي حقيقتها. لهذا يمكننا أن ننظر إلى فنائها بعد لقائها مع طاسين على أنه موت رمزي، تولد بعده أنثى أخرى مغايرة في فهمها ومعرفتها. هذا التعدد نشهده أيضا في تشابه الاسماء إلى حد الالتباس في «مزون»، بين الشخصية الرئيسة مزون ووالدتها زوينة، وجدتها زيانة، وكأننا هنا أمام وجود واحد تتد في تجربته التي تتراوح بين التحدي والاستكانة، عارضا احتمالاته المختلفة في ولادات متعددة جعلت من المرأة موضوعا للجدل إلى درجة الابهام أو الغموض بحيث يصبح صعبا السيطرة أو الهيمنة عليها.

هذه الولادة الجديدة أو الوعي المغاير في الروايتين يتم التمهيد له في الطريقة التي تتعامل بها الكاتبتان بمفهوم وماهية حدود الفضاء الخاص للمرأة، فحبى وإن ظلت سجينة مروتها، إلا أن سفرها إلى طاسين يفتح أمامها أبواب التعرف إلى ذاتها. في عراء الصحراء، وحيدة من أية رفقة، عدا روح جدتها طريفة لوهلة من الزمن، تنهل

حُبّى من تاريخ المكان والزمان الذي تفتحت طرقه امامها، «ونظرت حبُىّ فإذا اللوح يمثل مناظر للقنص بالرمح والسهم والعقبان، ومناظر للحرب وأخرى للحب وأخرى من ألغاز، وأخرى من ولادات تتكاثر من كل نظرة تقع عليها بفضول. فكانت حُبّى تصعد فتسند وجنتها لفسيفساء اللوح وتترك للصور والكتابات فتسيح داخلها وتهدهدها بما كان ويكون.. حتى لم تدع علما من أهل الظاهر لم تعرض عليه وتأخذ منه الطيب.. فأتقنت أميرة الدروع الساميات وتبحرت في السيريانية.. وتهيأت باللغات - عجمتها وافصاحها..» (حُبّى-٦٣) إلا أن أهم ما تتوصل إليه حُبّى هو قدرتها على التجسد خارج مروتها متى ما شاءت، هذا التجسد هو مفتاح حريتها بعيدا عن فضاء المروة الذي ظل مصكوكا عليها منذ ولادتها. تعمل رجاء عالم عبرخطاب روائي محبوك على خلخلة النسق الرمزي باستخدام أدواته ذاتها في خطاب مضاد، ومن خلال «تأنيث الاصول»، كما يطرح الغذامي، حيث يصبح الموروث مادة للحفر والمساءلة وإعادة الكتابة. فقط حين تصل حُبّى إلى درجة من المعرفة للنظام القائم حولها عندها يأتي كشف حقيقة موضعها كأنثى في هذا النظام، «وبينما هي مسلمة لتلك الألواح انكشفت لها صورتها، وقد تبدل هودجها لنعش مكفت بالفضة... وحُبّى منقوشة فيه بتجريد بديع.. منثور حول جسدها الليمون والزهر..» (حُبّى-٦١) وهذه الصورة المتكشفة لها للنعش ستعكس واقع لقائها مع طاسين كما ذكرنا أعلاه.

قد يؤكد تصوير المكان عزلة المرأة في المحيط المكاني للقصة، إلا أن محتوى هذه العزلة قد تم تحويله بشكل لافت عج الحلم وحرية التنقل التي يتيحها، فرجاء عالم «تلجأ إلى الحلم، لا بمعنى الهرب الرومانسي الساذج، وإنما هو هروب إبداعي يخرج من الزمن إلى زمن آخر ومن المكان إلى مكان آخر...حيث لا يكون الظرف قيدا أو مانعا. لقد انكسرت حدود المكان وتم نفخ الزمن لكي يتمدد أو يتقلص حسب حاجة الانثى وظروفها المحيطة بها». (الغذامي-٢٢٢). فالمحيط المكاني لحُبّى، مثلا، يؤكد أنها في داخل مروتها، وإنها تتماشى مع مفهوم الفضاء الخاص في ما يتعلق بالحجب والفصل. لكن روحها تجول من خلال «الحلم» و«السفر». فقد تم تمثيلها على أنها محجوبة لكن فقط بصريا، أما كروح/ أو هالة فإنها مكشوفة - فهي تخاطب مريديها، تسمعهم، وتخط حروفها على أجسادهم. ربما لهذا يصبح السفر «المجاز الأكثر شيوعا بين النساء الكاتبات في استخدامه لتحدي الفصل الاجتماعي والمكاني. بالإضافة لا يعتج السفر فقط قفزة فوق المكان بل هو قفزة أيضا فوق الزمان (الماضي والمستقبل معا)». (عربي-٢٩٤)

حين غادرت مزون عمان إلى كويت الثمانينات اللاهثة نحو التغيير المندفعة كالسهم نحو المستقبل، كانت تفتح حياتها لتشكيل وعيها القادم وترتيب وصياغة حياتها المقبلة، فهي كحُبّى تكشف عن الجانب المطموس في الكيان الأنثوي، من ولع بالمعرفة وبما يتفتق عنه العالم الذي تلجه لأول مرة من أبعاد ظلت مخفية عليها أو مبعدة عنها، «استطعت التأقلم مع إيقاع السرعة هذا.. وتكيفت مع نظام لاهث في وقت قصير نسبيا.. اتقنت الرد والمجاراة الساخرة بسرعة بديهية مرحة ويقظة معا.. أخذت أتردد على الأمسيات الشعرية التي تقام، والندوات الثقافية، وليالي الموسيقى، المعارض التشكيلية، المسرح، السينما والمهرجانات الفنية..كنت كمن يبحث عن شيء ضائع..شيء خفي مفقود.. ظمأ لم يرو.. عطش في الروح مطموس». (مزون-١٥٦) تبدو هذه المرحلة مهمة في التكوين الشخصي لحُبّى ومزون قبل أن تلتقي كل منهما بالرجل وتنصهر فيه، في زواج مكلل بالموت، وكأنه كان يتوجب عليهما أخذ هذه التجربة الإنسانية إلى أبعد مداها حتي يتسنى لهما الوعي العميق بالكينونة الخاصة المستقلة لكل واحدة منهن، ومن ثم تمثل هذه الذات وتجسدها في الحياة العامة. الذات الأنثوية المتماهية في تعددها وغموضها ورغباتها المنداحة في جغرافيا المكان بأكمله تاركة اياه في شراسة التوهج والتوق. فقط حين تبدأ المرأة في تغيير منظورها، تتكشف لها ديناميكية القمع في الهوية الاجتماعية المفروضة، وتصبح الرغبة في تطوير ذات حقيقية ملحّة.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 120

فضاء الرغبة: جسدها خارطة المدينة المقلوبة:

تقول أودري لورد في دراستها «الأيروتيكا كمصدر للقوة»: إن النساء جبلن على عدم الثقة في تلك القوة التي تأتي من معرفتهم العميقة وغير العقلانية، «لقد حذرنا منها طوال حياتنا من قبل العالم الذكوري.. لكن الأيروتيكي يمنح نبعا من القوة المؤججة والمثيرة للمرأة التي لا تخشى إيحاءاته، أو التي لا تخضع للمعتقد القائل بأن الاحاسيس تكفي بحد ذاتها». (لورد-٢٧٨) غالبا ما تتم الاشارة إلى الأيروتيكي بأسماء خاطئة، فنجد الالتباس بينه وبين نقيضه البورنوغرافي، وتعريفه في مفاهيم ضيقة محدودة في عرف ثقافي ارتكز على احتياجات ورغبات الرجل. وغالبا ما استخدم أيضا ضد المرأة بسبب هذا الالتباس، في إستلاب دائم لوجودها ورغباتها التي تم توجيهها لارضاء وانعاش المخيال الذكوري وكل أقنعة الانوثة المتوقعة منها. لهذا أيضا غالبا ما أحجمنا عن اكتشاف واعتبار الأيروتيكي على أنه مصدر للقوة والمعرفة. فقد تعلمنا أن نفصل الأيروتيكي عن المناطق المهمة في حياتنا ما عدا الجنس. إن الأيروتيكي كما تطرح أودري لورد هو المقياس بين بدايات احساسنا بالذات وفوضى أكثر مشاعرنا قوة. عندما نتكلم عن الأيروتيكي إذن، فاننا نتكلم عنه كتأكيد لقوة الحياة عند المرأة، الطاقة الابداعية وهي تمتلك زمام ذاتها. ربما لهذا يصبح الدخول إلى فضاء الرغبة بأبعادها التصوفية والايروتيكية في الروايتين وتناول تفاصيلها الدقيقة معجا لفهم الوجود الانثوي خارج السياق المعرفي والثقافي السائد. يأتي الأيروتيكي في الانتقال النوعي في تصوير البطلتين وتمثيلهما في الخطاب الروائي بعد مرحلة الموت الرمزي، ليصبح النص مشغولا بالتفجر الانثوي، باختلاف دلالاته، وتعدد مداخله، وتصبح محاولة مقاربته وفهمه هي الغاية. وكأن كشف المرأة عن دواخلها وتعرية رغباتها، هو امتحان البحث عن أدوات جديدة وطرق غير مسلوكة للوصول إلى فهم حقيقة الوجود الانثوي.

بعد طلوع حُبّى له في الحلم وافتتانه بها، ينشغل حيان باختبار جميع المسالك المؤدية إليها، يبدأ برحيله عن قبيلة الدروع في سفر إلى بقاع شتى من أجل أن تقوده قدمه إلى تصلال. لكنه حين يصل إلى مكان حُبّى وتنفتح له الطاقة لرؤيتها، تنفتح أمامنا بوابة أخرى تدفعنا إلى فهم مغاير للقاء حُبّى بطاسين، وانطباق روحيهما الواحدة في الأخرى، لنبتعد عن فكرة الموت والفناء ونشهد إعادة صياغة الجسد في جنسه المذكر والمؤنث، في كيان واحد غير منفصل. فحين يدخل حيان في حيرة أي الهيئات يلبس لكي تموت فيه هذه الانثى كما ماتت في قرينها الأول طاسين «صار يلح بعينه، يتسلل لما وراء ويختلس نظرة لطاسين المتماهي في حُبّى، ينبش التذكير عن التأنيث.. انكشف لحيان كشف عيان قيام طاسين في المعشوقة، صعقه تمام التذكير والتأنيث فيها، وقام يترنح..» (حُبّى-١٢٤) عند هذه النقطة ينكشف لحيان جهله، ليبدأ في رحلة طويلة نحو المعرفة «عرف أنه لن يقيم جسد حُبّى غير متمرس في العلوم». (حُبّى-١٢٥) يأتي حيان إلى حُبّى بموروثه الذكوري طالبا فناء حُبّى فيه، فهو العاشق وهي المعشوقة، وعليها كأنثى أن تتلاشى فيه، إلا أن تماهي طاسين وحُبّى في جسد واحد متجانس في انوثته وذكورته معا قد جعله يدرك بعده عن عوالمها وبالتالي جهله بها. يبدأ حيان سعيه مدفوعا لمحاكاة الغريم في «حرفة العشق»، متبحرا في العلوم، تقوده حُبّى في تجليها له نحو اسرارها التي عليه التوغل فيها حتى تصبح منه، في وعيه وفي جسده. تأخذه من حرفة إلى أخرى، يختج فيها اللون، والعبق، والريح، والحر، والقهر والغوص في تالك محجوبة ليصل إلى مقاربة كينونتها المتعددة المتحولة. يستسلم فيها لليقظة التي تتشكل في داخله حول الاشياء والروائح والظلال والنور وجذع المعشوقة الذي تطرق أجزاؤه غيبوبته في النعاس، ليكتشفها جزءا جزءا، ولتتقاطر معرفتها في جسده حتى يصبح واحدا في كيانها «قرأت الأثر والرائحة وصررت من كل بهاء حفنة وضلعت في مسالك الرؤيا.. رأيت روحي تتدة أبدا ومحيطتك، وانكشف لي تاريخي، فرأيت كيف كانت أقداري على تواصل أزلي معك... ليل نهار اباشرك وتباشريني.. افتح كل السبل إليك فلا يبقى بيننا بين ولا حجاب فأكونك ويكون الواحد». (حُبّى-٢٨٢)

في رحلته المعرفية يدخل حيان في التصوف والصوم عن الحياة وعن كل مغريات الجسد المحيطة وكأنه بهذا يلغي كل الأنساق الاجتماعية والثقافية الجاهزة ليخط أساليب جديدة في تعامله مع حُبّى التي تتجلى له في الجماد والحيوان وذات البشر تدفعه دفعا إلى منظور آخر عن الحياة بأكملها . في ذات الوقت وفي نص (المتن) تظهر حُبّى لسارح بكل أشكال الاغواء الروحي والجسدي، في تفجر أنثوي صارخ، يحتكم للجسد والرائحة والمخيلة والطعم والباطن والظاهر والحيواني في القلب والجلد. وكل ماغلبه اليأس من غيبة لها تطول، تطلع حُبّى لتناوش عاشقها بتجليها في الأشياء والحيوات المختلفة «عندها باشرته منحنية عليه، وبسن جديلة من جدائلها المسنونة بدأت تُحبّر: في قوس قفصه الصدري وحتى السرة نقشت اسمها مقلوبا فبدأ مثل أنثى مستلقية رافعة ذقنها المدبب لعنقه بساقيها تلتويان للانغلاق وراء ظهره». (حُبّى-١٦٧) هذه الصورة بدلالاتها الجنسية الواضحة تؤكد لسارح وتدعوه لجسد المعشوقة كما ذهابه في روحها. لا تختلف رحلة سارح عن حيان فهما صورة واحدة للعاشق الذاهب في عشقه، بكل ما يحمله أسماهما من دلالات في اختلاف المعنى وتقلبه في الحروف، لـ «سارح» الدروعي «حارس» مقام حُبّى، ولـ «حيان» لـ «نحيا» فيها، حُبّى التي تتجلى لمعشوقها في صورة المدينة «مقا» مقلوبة في السماء، لتأتيه حمى أن «أقم» المدينة التي بنيت من جسدها، لتصبح الأنثى هي عمارة المكان. تبدأ بالحجرة التي بناها طاسين في طوافه حول حُبّى دهرا قبل اندماجهما معا في كيان واحد، الحجرة التي اختزلت الكون في تكوينها، ليأتي حيان ليبني من جسدها المدينة مقا بعد وصوله إلى المعرفة واليقين في حُبّى. يبدو العاشقان حيان وسارح صورتين لوجود واحد، كلاهما يرحل نحو المعشوقة التي اختارتهما من دون فتيان الدروع، لكن رحلتهما تختلف في ماهية هذا الذهاب للمعرفة. ففي الوقت الذي يغادر حيان حجرة حبى بعد رؤيته لها طالبا معرفتها في الفضاء الخارجي عج أسفار لا متناهية، يصل سارح إلى مقا ليحبس نفسه داخل مقامها في الفضاء الخاص بها حتى يصل إلى مقاربتها.

تعمل رجاء عالم على تصوير هذا الاختلاف في تقسيم البناء السردي للرواية إلى نص (المتن) الذي يتناول قصة سارح والفضاء الخاص لمدينة مقا، ونص (الهامش) الذي يتناول قصة حيان وخروجه إلى العوالم المختلفة بحثا عن معرفة تنتهي به إلى حُبّى. وهي بهذا تجعل فضاء الرغبة يتمدد إلى أقصى مداه نافية عنه التقوقع في الفضاء الخاص أو الداخلي. وهي حين تفعل ذلك ترتكز على الموروث والذاكرة الجماعية، في استعادة الانثوي الذي تم طمسه واستبعاده عن الحياة العامة. فالمرأة التي يتزوجها سارح (عارف) والتي هي تجسيد لحُبّى ويشار اليها بلقب «غزلان»، تطلع له متنكرة في شكل راقص ملثم، تشارك الرجال رقصهم ومبارزاتهم بالعصي، ولا تكشف حقيقتها إلا لسارح «بغتة انبثقت أمامه تلك الانثى، ملفوفة رشاقتها في ثياب الراقص لاتزال، بغدائرها نافرة وقد سقطت كوفيتها بينما المصنف ملفوفا بإحكام على الوجه، دنت منه، حتى لم تعد تفصلهما غير قامة...» (حُبّى-٢٤٧) يشير الدكتور الغذامي في كتابه «المرأة واللغة» نقلا عن الدكتور الباحث أبو بكر باقادر، إلى مهرجان نسائي خالص النسوية، تمارسه وتمثله وتبدعه النساء في (مكة المكرمة) أيام الحج (حتى وقت قريب)، حين تخلو مكة من الرجال خلوا تاما في الأيام الاربعة التي يخرج فيها الجميع إلى المشاعر المقدسة، حيث تتنكر النساء في ملابس الرجال ويخرجن في كرنفال مهيب من حارة إلى أخرى وفي وسطهن مجسم كبير هو (الغزالة) وفي داخله امرأة، ويدخلن في مبارزة بالأشعار والرقصات مثل رقصة المزمار والجرور.. ويتكرر الاحتفال كل ليلة إلى يوم عودة الحجيج من منى إلى مكة. (الغذامي-١١٧) في إعادة إحيائها لهذا الطقس النسوي تؤكد رجاء عالم أن محاولات المرأة في هدم الشرنقة المصكوكة عليها باسم التقاليد ليست محاولة عابرة أو جديدة كما أنها ليست فكرا مستوردا من الغرب كما نسمع تكرارا في خطابات تسعى إلى تغييب وجود وصوت المرأة في مجتمعاتنا العربية.

إن تقنية تيار الوعي والفلاش باك يجعل تكنا للشخصيات أن تمتد بذاكرتها، وأن تحاول فهم الحاضر

في محاولتها لفهم الماضي. كما ان الاستخدام الشائع لهذه التقنيات لدى الكاتبة يؤكد ايمانها بقدرة المرأة على استخدام الذاكرة كوسيلة لتأسيس الاستمرارية والحس التاريخي في حياتها. إذا كانت قادرة على أن تمارس سيطرة كلية على المحيط المكاني في السرد الروائي فهي تمارس سيطرة تاثلة على الزمن. وهذا يبدو واضحا في التقنية السردية التي تلجأ لها فوزية السالم في «مزون»، حيث الانتقال السريع من خط سردي إلى آخر، من حكاية مزون إلى حكاية زيانة إلى حكاية زوينة، حيث تتشعب الاصوات وتتشابك في سرد حيواتها المختلفة المتصلة كالنسيج. ويبدو فعل الذاكرة قويا عند اللقاء الاول بين مزون و«ضاري»، الرجل الذي سيفجر فيها وجوده ادراكها الحسي بجسدها حد التوحش – وبما يتضمنه اسمه من دلالات – ضراوة الرغبة. مثلما تخرج حُبّى بجسدها لمريديها في الحلم، لتدخلهم في افتتان الرغبة يهيمون في القفار والجاري مع الوحش والحيوان، ينقشع عن مزون زمنها القديم لتدخل في اشتعال الجسد ولهفته للإحتواء «يرسل (ضاري) موجات اشتهاء توقظ أحاسيس خلف أحزاني نائمة.. لتهزني موجة إثر موجة.. هل هذا هو ما يطلق عليه إسم الفحل؟ ولأنه الفحل.. أخرج بربرية أنوثتي إلى شكلها الحيواني الفالت من التدجين والتهذيب؟ اذن هي الفحولة..التي تجتاح الإناث في نداء حيوان الغابة الصرف..» (مزون-٢٦٢) تتكلم فوزية السالم عن الفحولة كحالة ذكورية وأنثوية في آن، وبهذا تخرج الرغبة والفعل الجسدي من فضاء الاحتياج الذكوري فقط، وتجعل المرأة مساوية للرجل في احتياجاتها الجسدية، بتأكيدها رغباتها والدخول في وصف دقيق لها «لأول مرة اكتشف هذا الجزء الحيواني فيّ.. هذا الخارج على التشذيب والتهذيب وقيد العادات والتقاليد.. ومانطلق عليه تهذيبا اسم الأنوثة..» (مزون-٢٦٢).

في ذهابها في حواس الجسد تنفرج في النص ابواب الماضي، وكأن الرغبات الانثوية لمزون تجلب معها ذاكرة الحواس والجسد الأنثوي من غيب التاريخ، لندخل في قصة الجدة زيانة وعلاقتها بالانثروبولوجي الفرنسي «ايف» في عمان، علاقة الحب غير المشروعة، واكتشاف زيانة لجسدها في لقاءاتها السرية بأيف، ومن ثم حملها وإنجابها لزوينة في مغارة الجبل وتخليها عنها حفاظا على عائلتها. قصة علاقة الحب هذه تأتي خارج ما تسميه الكاتبة «التشذيب والتهذيب وقيد العادات والتقاليد»، لهذا يأتي استرجاعها مهما لمزون في الوقت الذي يدفعها نداء الجسد دفعا خارج ماهو متعارف عليه. فزيانة كما غزلان تخرج لملاقاة إيف متنكرة في ملابس الرجال، في تحايل على الفضاء الخارجي، متماهية في صورة الرجل الذي رسم لها حدود عالمها الداخلي، لتلتقي برجل غريب يحمل لها حرية الحب وإدراكا أعمق لوجودها «ثورة الجسد حررت روحي وفكري»، تقول زيانة «خلقت من جديد..أعدت النظر في كل ما حولي..أوهامي الكبيرة وأوهامهم..كان يجب أن أشق شرنقتي، وأطلق فراشة روحي حرة». (مزون-٩٣)

هذا الإدراك لجسدها الأنثوي ولحرية الاختيار، يأتي مقرونا بما يكشفه الخط السردي لـ «إيف» في رسائله المطولة التي يبعثها لزيانة في رحلاته الاستكشافية في الصحراء، والتي تترامى فيها ذاكرة بعيدة يتم استرجاعها في مخيال بصري يعيد خلق وترتيب الاحداث، وصياغة علاقتهما خارج المعيار الزمني الحاضر في الرواية، «تناهى إلى سمعي صوت دلال الإماء والعبيد، يرغب ببضائعه مزهوا.. عبرت بصعوبة.. باعدت بين زحمة الأجساد، وأوجدت لي مكانا بين الواقفين.. وكنت هناك.. كمن ينتظر وجوده.. كمن يحلم بي.. وكنت منذ زمن بعيد أتحرى ظهورك.. ساومت عليك، ولم أسمح له بجسك». (مزون-١١٤)

في الوقت الذي تتحدث فيه زيانة عن وعيها الجديد بذاتها ومن ثم ذهابها في حياة مختلفة رافضة للأطر والادوار السائدة للمرأة في مجتمعها، كاشفة عن قوة صارمة في التحدي، يأتي إيف في خطابه الاستشراقي لينشئ صورتها في موضع «الأمة» المعروضة للبيع، جسدها المكشوف للجمع، يصبح موضوع التحديق، يصبح هو القيمة التبادلية. إيف يأتي ليحرر في مخياله الاستشراقي

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 123

زيانة من العبودية، ويهرب بها مطاردا من دلال العبيد، ليعلن لها «لم أسمح له بلمس اكتمال حسنك..دافعت عنك.. رددت كل الأيدي الجسورة المتطاولة.. فكل ما عندك يخصني ولا يخصك.» (مزون-١١٤) يؤكد إيف في كلماته السابقة حقيقة استلاب المرأة الشرقية في مجتمعها، لكنه في بطولته الوهمية كأوروبي قادم لتحريرها، لا يخرج بها عن الصورة المرسومة كقيمة استبدالية بين الرجال، فهي «لا تخص ذاتها» بل «تخصه هو». لهذا لا تصبح غريبة التداعيات الماضية في حقب بعيدة عارضة شكل العلاقة بينهما، والتي تتالى فيها مجازات الموت والقبر، وكأن المرأة والرجل يسحبان وراءهما في علاقتهما الأزلية القيود ذاتها المبنية على التضاد الثنائي القائم على تراتبية السيد والتابع، قسر السلطة في إخضاع الوجود الأنثوي وتكبيله في راحة يد جثة آلاف السنين «ففي ميلاد الألف الخامس قبل الميلاد.. أرسلت لك حبة لؤلؤ في يد أحد الموتى في مدفن «القرم». كانت تلك اللؤلؤة.. في تلك اليد الميتة.. عج آلاف السنين.. هدية عشق مني اليك.» (مزون-١١٥) إذا كانت حبة اللؤلؤ هي العشق/المرأة، هي اللانهاية في مالا يزول من أزمنة تتعاقب، إلا ان وجودها في يد أحد الموتى يشير إلى كنه هذه العلاقة المقبورة في مدفن «القرم»، أم تراها المرأة المقبورة في خطاب الأنثروبولوجي المفتون بالحفر والتنقيب، الأوروبي القادم لاكتشاف كنوز الشرق المنشغل عن ذاته وإرثه وحقيقته الفائتة؟.

يقدم إيف سردياته المتعددة عن زيانة، تتداخل فيها المرأة/ وعمان/ الشرق، كما هي السرديات التي قدمها حكيم القبيلة لسارح، وخردذبة لحيان عن حُبّى المتماهية في جغرافيا الصحراء. كل هذه السرديات تأتي على لسان الرجل وتكون فيها المرأة موضوعا لإستراق النظر، للتحديق، الذي ينتج عنه تشييئها وإعادة إنتاج كيانها، ومن ثم تحديدها كما في حُبّى «الطوطم»، الجسد المستلب عن حواسه ورغباته وهو يحال إلى حجر يتنامى ويتمدد ليصبح المدينة بأكملها.

قبل أن يمس بصر سارح في مرآة السماء، جسد حُبّى المتشكل في صورة المدينة المقلوبة، تكشف له هدفه الأخير في مقا: إعادة صياغة الانثى، لمدينة استلبت أنوثتها. يحدث هذا حين بدأت حبى تتقاطر في جسده حتى مُني برؤيتها للحظات في غيبة داهمته، ليلقب بعدها بـ(العارف) وليبدأ رحلته الأخيرة في البحث عن ظلال الأنثى الغائبة، في مجتمع يطوي حضورها بين الجدران وفي زوايا الهامش. حضورها المتشظي في بنية الهامش الصغير للأيدلوجيا السائدة، المرآة المستثمرة من قبل الذات الذكورية لعكس ذاتها ولاستنساخ ذاتها.■

المراجع

١. رجاء عالم، حُبّى، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٠.

٢. فوزية سالم الشويش، مزون: وردة الصحراء، دار الكنوز الأدبية، لبنان، ٢٠٠٠.

٣. عبدالله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ١٩٩٦.

4. Saddeka Arebi, Women & Words in Saudi Arabia: The Politics of Literary Discourse, Columbia University Press, 1994.
5. Audre Lorde, Uses of the Erotic: The Erotic as Power, in Writing on the Body: Female Embodiment & Feminist Theory, (ed) Katie Conkony, Nadia Madina & Sarah Stanbary, 1977.
6. Luce Irigary, This Sex Which Is Not One, (trans.) Catherine Porter, Cornel University press, 1977.

جميع الاقتباسات النظرية من ترجمة الباحثة.



عائدٌ إلى الحياة

فاضل السباعي *

عند الصباح دعوه، وعشراتٍ من رفاقه، ليقولوا لهم:

– أنتم ...طلقاء!

وعهدوا الى حلاقين فقصّوا شعورهم وجزّوا لحاهم المسترسلة، فكانت هذه هي المرة الاولى التي تلامس فيها أناملة، بعد زمن طويل، جلدة وجهه دون حائل، وأعطوا كل واحد منهم قميصاً وبنطالا، ومنحوه دريهمات، ولم يتكرموا بأن يقولوا لهم: مع السلامة.

بدا كل شيء لعينيه جديداً، وجميلا، ومذهلا أيضا. والذكريات انتعشت في خاطره كأنما سُكبت عليها قارورة عطر، والأحاسيس ازدادت رهافةً فازداد فرحُه وسعادته. أيضحك لفكّ أسره، أم يأسى على ما فات من عمره؟ طبيباً كان، متخرجاً، يُزجّ به في السجن، لأنهم اكتشفوا أنه ارتكب، إبّان حداثته، ما يعاقب عليه. وبلغت بهم النكاية، أنهم–وقد عرفوا ذلك متأخرين–صبروا حتى يوم زواجه، وتركوه مع عروسه في ليلة الزفاف، حتى إذا كان الضحى قرعوا باب بيته: «أنت الدكتور أ.س.؟»، وسحبوه من باب البيت وهو يلبس منامته! وحكموا عليه بالسجن مدة، ثم بدا أنهم نسوه في السجن أو تناسوه!

عند الظهيرة نقلوهم من سجنهم على تخوم الصحراء، إلى العاصمة، مكدّسين في ناقلة عسكرية مثل غنم. وما أزعجهم ذلك مثقال ذرة، لأنهم يعرفون أنهم في طريقهم الى الحرية، إلى الحياة. وقبل أن يدفعوا بكل واحد منهم الى الحافلة التي تُقلّه الى بلده، همسوا:

– إن تفوّه لسانُك بكلمة، وجدتَ نفسك محمولا إلينا!

---

* روائي سوري.

● اللوحة للفوتوغرافي **كميل زكريا** / لبنان – كندا.

مما لاحظه، في الحافلة التي أُودخل إليها، أنها جديدةٌ، وأنيقةٌ، ومريحة، لا يُسمع لها هديرٌ في الداخل، وهي تتحرّك نحو الشمال، كذاك الذي كان يعهده في «البوسطة». أشياء كثيرة سوف يراها تغيّرت، ومنها هذه الوجوهُ في الحافلة، العائد أصحابها الى بلدهم: هل بينهم من يعرفه؟ يريد أن يدخل البلد في هزيعٍ من الليل، لا عينًا تراه ولا أحد يتعرّف عليه.

عشرة أعوام وشهر، نامها «على جنب واحد»: سنتان، على فعل اقترفه وهو ابن خمسة عشر، بأن وزّع منشوراً يحرّض على الاصلاح والتغيير. وهو، بعد ذلك الفعل، كان قد كفّ من تلقاء نفسه، وتابع الدراسة حتى تخرّج طبيباً، واتخذ من إحدى الغرف في بيت الاهل عيادة يمارس فيها مهنته. ولقد ظلّ، وهو في المعتقل، يتساءل عمّا إذا كان يمكن، في قوانين الدنيا، أن يعاقب إنسان بالغ سنَّ الرشد، على ماارتكبه وهو حَدَث، بمثل هذه العقوبة، ثم يحتفظ به طوال السنوات الباقيات!

الحافلة، الأنيقة، تمضي به نحو البلد، وهو ما زال يتساءل: الوالدان ما حلمهما؟ والزوجة لليلة واحدة؟ وأخوه «بدر»، الذي تركه يدرس الطبّ؟

كان في عزلة عن العالم. وكانوا هم، في العالم، معزولين عنه. لم يبلغه أنّ أحدا سأل عنه، وما كان يحق لة أن يسأل عن أحد. والمجزرة، التي وقعت في السجن، بعيد سنة من اعتقالة، هل وصل خبرها الى الناس؟ نحن عرفناها. سمعنا، في ليلة اشتدّ حرها، أزيز الرصاص ينهال مثل زخ المطر. توهمّنا، للوهلة الاولى، أن هناك من يقتحم السجن العتيد ليحررونا. وإذا هم رجالٌ من السلطة يحررون أرواحنا من أجسادها لتصعد إلى السماء السابعة. ثم إن الأخبار تسربّت إلينا: غضبٌ عصف في رأس أحد الكبار، فعبأ ناقلاتٍ برجال من عنده، جاؤونا ساعة الفجر ليحصدوا العُزَّل في محابسهم المغلقة، انتقاماً! ثم غسلوا أيديهم، ومسحوا بزّاتهم مما ارتشق عليها من دماء، وذهبوا.

لاحت له المدينة عن بُعد، تلتمع في فضائها الأضواء، فكأنها نجومٌ في سماء صغيرة تراءى لها أن تخيم ههناك. هدأت الحافلة من سرعتها، وهي تنزل منحدرة، فهبط قلبة في أحشائه شوقاً وخوفاً وحنيناً. الوالدان، الزوجة المنكوبة، اخوه «بدر»، الاصدقاء، والمعارف..

استقرت الحافلة. تحرك الركاب، وماتحرك. رآهم يتزاحمون على الرصيف. يلتمس كلَّ متاعه. وهو لا متاع له، إلا القميص والبنطال الجديدان الملاصقان لجسده! تسلل. مشي على غير هدى. خيّل إليه أنه في مدينة منسية. مدينة كانت يوماً ما مدينته. مدينة تنبعث الآن أغوار الذاكرة مستعيدة حضورها. مدينة مهجورة. مدينة مسكونة. مدينة أشباح. مدينة أحلام..

هوذا الشارع الذي كان يقطعه كل يوم وهو في طريقه إلى المدرسة. المكتبة التي كان يشتري منها دفاتره وأقلامه. بيوتُ الأهل والأقارب والأصدقاء، بيوتٌ مرّت عليها يد الزمان، فعفّرت جدرانها وأخلقت بنيانها، ومنها ما أناخته الأيام فنهضت مكانه بنايةٌ جديدة .. ذلك ما كان خلال السنين التي انسفحت من ماء شبابه.

هل يلقى الأم، التي كانت تُعبئ له الحقيبة بالمآكل، حين يتوجّه إلى العاصمة لمتابعة الدراسة؟ هل يلقى الأب، الذي كان ينفحه في سنوات الدراسة بمصروفاته الشهرية وغير الشهرية؟ وأخوه بدر، الذي دخل الطبّ عندما كان هو يوشك أن يتخرّج، ما فعلت به الايام؟ والزوجة المنكوبة، « ليلى»، ابنة خالته، التي كان يتردّد على بيتهم ليُلقّنها دروس العلوم وهي في صفّ الشهادة الثانوية، في أي حال هي؟ تخرّجت من الجامعة؟ بقيت على العهد؟ وأي عهد، بعد عشرة أعوام وثمانية وعشرين يوما! هل تراءى لها أن تتحرّر من الزواج؟ أهي على قيد الحياة؟ ياللأسئلة المؤلمة! والوالدان، وما تلقياه من قسوة الأيام؟ ورفاق الصبا الذين كانوا: عمّار، وسميح، ومحمد علي، وهيثم، وخالد..أين وصلوا في الأعمال والأعمار؟ وبائع الحمص والفول؟ وبائع الحلاوة الجبن «أبو عبده السلار»؟ والفران «فريد أبو مهران»؟ أهم الاحياء أم ماتوا؟ دخلوا

السجن؟ تخرجوا منه؟... بات الناس عنده إمّا سُجناء وإما طلقاء، إما أحياء وأما أمواتا!

هوذاك المبنى، الذي يشغل بيتهم طابقا فيه. لم يتجاوزه الزمن، يراه باقيا صامدا! النوافذ مغلقة، والبيت معتم. تلك هي الغرفة التي كان قد اتخذها في البيت عيادة. وفي الغرفة التي تجاورها قضى ليلة الزواج الوحيدة.

اقترب يتملّى النظر، في عتمة الليل، من واجهة المبنى. تلك هي اللافتة التي علّقها، ما تزال في موضعها تحت النافذة. تقرّاها بعينيه: «الدكتور بدر..»! اجتاحته رعشة. أخوه حلّ محلّه في العيادة. وحمدالله على أن أخاه بخير، وأنه يمارس عمله.

دخل المبنى. صعد الدرج، متسلماً الجدران. وقف الامام الباب متهيبا: عشرة أعوام غياباً، سجناً! لمس زرّ الجرس. لم يرد أحد. عاود الكرّة. أيكون البيت قد أمسى عيادة وحسب! عاود.أصاخ. ترامت إلى سمعه حركة في الداخل، وصوت واجف يسأل:

– مين؟!

عرف في الصوت أخاه بدر، فتنزلت عليه راحة.

– أنا .. أنا اخوك أكرم

– ولكن الباب لم يفتح. لكأن أخاه بدر يروز الصوت في ذاكرته.

– أنشأ يخاطبه بصوت، سمعه هو وكأنه آتٍ من خارج الزمن:

– افتح، يابدر. أنا أخوك أكرم. ما زلت على قيد الحياة. أطلق سراحي صباح اليوم. الآن وصلت البلد.

واذا النور يضاء، والباب يفتح، ويظهر أخوه بدر أمامه شابا مكتمل الرجولة. يأخذه من يده إلى الداخل، يضمّه، متحسسا ظهره، كتفيه، وجهه، رأسه، غير مصدق، يعانقة وهو يحاول أن يكتم بكاءه.

– كأنك بعثت حيا، يا أخي!

– كنت على يقين من أنكم حسبتموني في عداد الأموات!

– الحمدلله على سلامتك، يا أخي. سمعنا بخبر تلك المجزرة .. التي..

– الذين قتلوا في تلك الليلة كانوا نزلاء في جناح آخر.

العينان فيه تسألان عن الوالدين؟ ... أجاب أخوه:

– قضت أمي حزنا عليك، بعد سماعها بالمجزرة.. ولحقها أبي .. حزنا عليها وعليك.

رباه، كم سبّبت لأسرتي من المآسي! ودّ لو تطاوعه الدموع.

– وليلى، ابنة الخالة؟

أرسل سؤاله إلى أخيه، ثمّ وجد نفسه يتوسل إليه:

– أرجوك لا تقل إنها .. ماتت!

–ابنة خالتنا تذكرك بالخير دائما.. إنها .. إنها تعيش في هذا البيت!

– قل لي إنك تزوجتها، وأنا أكون أكثر سعادة.

– قد تزوجتها يا أخي على سنة الله ورسوله، بعد نبأ المجزرة، وإن لنا أربعة أولاد.

وما وعى إلا وهو يعانق أخاه، والدمع في مقلتيه مازال مستعصيا:

– وأبشرك بأن لك، في هذا البيت.. ولدا.. سميناه «أكرم»، كانت ابنة الخالة قد حملت به في ليلة الزفاف.. عمره اليوم تسعة أعوام وأربعة اشهر!!

❖ ❖ ❖

تقول الحكاية:

إنّ الأخ بدر دخل على زوجته أم أولاده الأربعة، وأبلغها .. أبلغها أن رجلا .. رجلا حبيبا الى الاسرة .. قد عاد الى البيت ..عاد الى الحياة أيضا، ولما التقت بابن خالتها عانقها اختاً لها، زوجة أخ، وبارك لها كل ما فعلت، وتقول الحكاية أيضاً: إن الاب «أكرم»، دخل، سويعة الفجر، على ابنه «أكرم» نائما في سريره. قال يترجاهم:

– لا توقظوه. دعوا الملك، المتنزل من السماء يحلم!

ولأول مرة يبكي. فاضت عيناه بالدموع.

ولما آن له أن يضم ولده إلى صدره، كانت دموعه تغسل وجهه، وتبلل وجه ابنه.. إلا أن الولد– قالوا– لم يبك، وعللوا بأنه كان في حالة من الانبهار والذهول.■

موسم السنونو

عَمَارة كحلي *

«يحدث للسماء أن تمطر من دون قطرة ماء»

(نوفاليس)

كان لابد أن أنتظر موسم السنونو حتى أبتدئ قصتي (ذلك اتفاق سري بيني وبين الأطفال). وجاء موسم السنونو ولم أكتب سطرا فقد ضاع الخيط مني من شدة الانتظار (!). وكان لابد أن أنتظر نافذة أخرى تطل علي كي أخرج من صمتي!.

فأوحى إلى الأطفال أن ثمة مخرجا يكمن في الطباشير، حيث أومئ إليهم بالبداية وهم يرسمونها بالطباشير مثل «الأمير الصغير»، فلربما استطاعت رسوما تهم أن تزرع قصتي.

وكان ذلك اتفاقا سريا آخر بيننا.

وكان لابد أن أشهد قصة «أطفال الطباشير» وهي تزرع بعد انقضاء موسم السنونو. حينها اكتشفت وجهك أمامي (لم يكن ذلك اتفاقا مقصودا، وإنما رواية أذاعها جمال بين الناس).

وجهك أمامي شظايا متطايرة تعبث بها ظلمة أفكاري، حينما يتسلل الخيال من جوف الليل يرش تصاوير من قطرات دموعي. دوائر تتسع وأخرى تتقلص أرى فيها بقايا تلك اليوميات التي شدت على بطني أنتظر فيها حبلا معلقا لم ينزل إلى الأرض أبدا. قال الناس يومها أني ما اختلفت عنهم إلا بهذه التصاوير التي ملأت رؤوس أطفالهم الصغار وهم يقلدونها بالطباشير على الجدران و الشوارع.

بالطباشير إذن، أبيض كان أو ملونا، راحوا يسمون يومياتي بما يعرفون من المسميات الشهيرة.

تفاجأت حينها لتلك المسميات العجيبة التي توائم حقا بين ما رأيته في تلك التصاوير حين بزوغها في ظلمة أفكاري، وبين ما اهتدى إليه الأطفال من هذه المسميات : «النجم البعيد»، «الكرة الملتهبة»، «جمال وعويشة»، «البرقوق»، «الخبز المحروق».

وظلت هذه المسميات تنمو في الجدران والشوارع حتى ملأت الدنيا وشغلت الناس وسبقت دور المعارض والمتاحف. فكان علي أن اختلق أصل الشجرة التي غطت ظلالها جدران الغابات والوديان. وماكنت لأختلق هذه الشجرة بغير تلك المسميات التي وهبنيها الأطفال الضائعون في شوارع مدينتي الكبيرة والضيقة.

فإليهم يرجع الفضل كله في بزوغ هذه الأشجار من أحشائي. وإليهم أرفع لوحاتي.

فكثيرا من الماء حتى أمحو طباشير الجدران، كي تنزل الأمطار وتنجلي قطع الرمل والتراب والصمغ والأصباغ التي تلتصق بالأوحال.

الماء وحده يكفي حتى أنظر إلى «جمال وعويشة»، «والخبز المحروق».

وكنت أنظر ولا أرى ...

وكنت عويشة.

وكنت امرأة يقال لها عويشة وكنت أيضا طفلة يقال لها عويشة.

عويشة الخوف والطباشير المرسوم بين شفاه الأطفال.

محزن هو البياض بين شفاه الأطفال، بين أيديهم الملونة بلون القمامات.

متى تعرش العصافير ؟

* كاتبة جزائرية.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 128

لم تفكر حينها عويشة بغير ضفيرتها القصيرة التي لا تصل إلى قلبها الصغير.

كانت إلى حد الآن تعرش في ذهني وتسكن بيتا أوسع من البحر. كانت تفضل لحظات انفرادي كي تحرك في شرع الانتظار التي لا أراها في الحلم. شرع تحركها الرياح وتنبت بين الجبال.

واقتفيت هذه الشرع بلا بوصلة. كنت أنصت ولا أرى.

❖ ❖ ❖

ولا أرى غير تصاوير مشوهة تلعب فوقها الفتيات الصغيرة حجارة الحظ. وبرجل واحدة تتقدم قطعة الحجارة من واحد إلى سبعة. لابد من مهارة حتى تصل حجرة الحظ إلى سبعة.

هيا يا صغيرتي، أرمي بي خلف ستة!

❖ ❖ ❖

أسكن في مدينة عتيقة تصعد بالسلالم. وحينما يباغتها المطر، تحفر شوارعها جداول للكروم المغمورة. ولما تغمرها الشمس يصنع الأطفال زوارق من الورق والقصب تسبح بمجاديف أياديهم.

والأفق تراب ووحل، ولذلك لا تصل زوارق الورق والقصب.

المدينة العتيقة تنزل بسلالم تصعد كالجدران.

سلالم تنزل تجاه «القبة الخضراء» وأخرى تتعلق بنسيم البحر الذي تنمو حوله عمارات ومآذن.

وعويشة تتسلق هذه السلالم درجة درجة حتى تصل إلى وسط المدينة. هنا يمكنها أن تفتح عينيها في واجهات المدينة الشفافة. هنا يمكنها أن تمشي الهويني أمام خطوات أخرى لا تبالي كثيرا بحركات جسدها.

كانت الشوارع تلقي بجموع السيارات والراجلين فتتنهد عويشة بصعوبة لأنها لا تستوعب ما تراه دفعة واحدة داخل عينيها.

قامات فارعة هي هذه البنايات، فقد بدت دمى عملاقة تسخر من أقزام تعتقد أنها تمشي على الأرض. كانت خطواتها لا تنزل على الأرض. كان حذاؤها مطاطيا يقفز تارة ويتعثر تارة أخرى.

لأجل ذلك لم تكن عويشة لتستوعب ما تراه دفعة واحدة. تمنت لو اصطحبها جمال وساعدها على الاستيعاب. كانت لا تشعر بالحيرة بجواره. لكن جمال يدرس في مدينة أخرى وليس بجوارها الآن. هل عليه أن يحضر حتى تدرك حضورها وسط الناس؟ إلى متى يحضر كي تغيب؟

هذه لم تفكر فيها عويشة، لكونها طفلة تلبس مئزرا ورديا وتحمل محفظة فيها كتابا وكراسا ولوحة وطباشير.

«الشمس قرص أصفر»

السماء ...

كانت تغني وهي تقصد مدرستها.

وهكذا كبرت على الغناء منذ أن سمعت صوتها يطرب أشجانها في وحدتها. تخرج الغنة الشجية من جوف مظلم يتيم كالناي، هكذا تعلم الوحدة ما يتعذر ابتلاعه بالماء.

ولأجل ذلك تعلق قلبها بالأشعار وبالأخبار خارج وحدتها، حينما تفتح نافذة «المراح» على «الحبق» وشجرة البرقوق. كانت عويشة تسكن أعشاشها المقمرة وتنتظر موسم السنونو. يزورها السنونو في شهر ماي دائما ويتفقد عشه الكائن في الزاوية العلوية من السقف المفتوح على السطح.

رعشة السنونو لا تنسى أبدا.

والآن استوى في العش أنسج آخر الرعشات المهاجرة إلي من دفاترك ...

ولما جاء الخريف، ألقت بي قصتي وسط البحر كي أقتفي مسالك الشمال/ أعقاب وجهك.

وجهك قطع متجاورات تروي رعشة السنونو حين أصحو من ندى الليل والقمر.

وجهك يا صديقي قطع تأبى المطر ولا تخاف النهر حين تغطس الأشجار الباسقات من عرجون الحكاية والعش

فأنت لا تتعب من التشكل والتحول.

أنت. لا تزال أنت كرقصة يديك من نبرة كلماتك الساخنة، التي تتدلى في ماء النهر. كنت تردد دوما «الصح مر». و هذه قصة أخرى من رعشة السنونو الذي رأيناه يحوم فزعا ذات صباح. اكتشفنا جثة رفيقته مرمية داخل دلو مهجور.

حام ذهابا وإيابا ثم اختفى. بقي عشه في تلك

الزاوية من السطح ينتظر وينتظر...

كم كانت رعشته مؤثرة في سعاد وميلود وكريمو ونوال وكل الأطفال الذين رأوا ذلك السنونو يغادر عشه ولا يقفز بالقرب منه!.

وهكذا ألقت بي قصتي وسط البحر بلا مجداف كي أهدهد أغنيتي بين السماء والأفق.

لم يبق غيرك داخل شجرتي، وقلما تخطىء الجذور في زحفها.

وانتبهت تحت الشمس إلى تبخر كلماتي وتبدد أغنيتي في ماء البحر. لكن وشمها ظل بين شفتي ترنيمة تهدهدني بلا مجداف. فبنيت منها أعشاشا لدفاترك المنسية ورحت أرمي بحروفها في الماء. كان لا بد أن تتشرب رعشاتها بالبحر كي تجرب غربة تصاميمها داخلها. ولأجل ذلك تراني اليوم، وبعد مضي كل الليالي، أستوي على الماء في العش، أروي ما استطاع أن يفلت من البخار.

❖ ❖ ❖

ورأيت فيما يرى النائم البحر يصل إلي. من الأفق انبجس ماء البحر شلالا كالقوس عند قدمي.

كنت أغطي رأسي بالرمل، كنت عند الشاطئ أتأمل قوس البحر.

فهل كنت أغوص في الرمل أم هناك فوق الخوف والبرد؟.

❖ ❖ ❖

حينما نبدأ من الميلاد لا بد أن نكتشف رافدا لا يصب في البحر. ذلك هو الوهم الذي يملأ البراءة وقت الخريف. أجل كل مواقيتنا تبدأ من ميلاد لا نختاره ثم تعود إليه، كما تعود الغريزة إلى الوطن. لأجل ذلك حينما بحثت عنك، رجعت إلى أوراقي القديمة أفتش عن نقطة الانطلاق تؤرخ بداية الجنون لدي. كنت وطنا. ومن هنا بدأت أعراض الجنون تظهر في تقويمي الزمني الجديد.

ماذا يعني الوطن غير الأمان داخل جغرافية المكان؟! غير حضن دافئ فيه شربة ماء. وكنته، يا عمري، وطنا مخضبا بالحناء يوم العيد. فقد وضعت يدي في الشهد كما قالت أمي. وصارت تنهيدتي لا تطرق بابي إلا عند تأخرك عني. تراني أختبئ في السطح من أعين الجيران، وانتظر خيالك في الشارع. وما أهدأ حتى نجتمع من جديد حول المائدة. تخجني عن آخر نتائج الاستبيان وأخجك من جانبي عن آخر ما كتبت أو توصلت إليه.. (كنت أزعم أني أنسج قلائد من الشعر!) تنفعل وتحمر وجنتاك أحيانا عندما تحلق مع فكرتك وتستلذ «الحريرة» معا. نتناوش، ولكننا كنا نلتقي في كلمة أو جملة أو ربما إشارة بسيطة تجعلنا نقتنع -نسبيا- بشيئ يجمعنا. شيئ يتجاوز الانفعال والتناوش.

– حينما نبدأ من الميلاد لا بد أن نكتشف رافدا لا يصب في البحر.

هذا ما همست به عويشة في أذن زوجها وهي تراه تائها بين ركام كتبه المفتوحة على قصاصات مستطيلة وملونة. يضع نظراته جانبا ويهمس كعادته خافتا :

– ماذا تقصدين؟

غير أنها تر تجاه النافذة وتقترب من الشرفة. تجلس على كرسي خشبي وتدعوه كي يشغل الكرسي المقابل لها. يستجيب لدعوتها وينتظر الجواب. تترك خصلة شعرها تسقط على خدها وتأخذ تتفحصها.

– لا أتحمل رؤية القشرة في شعرك.

– فقط؟

وبقع الزيت في قميصك.

– ثم ماذا؟ لا بد أنك تسخرين وإلا فأنت تعرفين أن القشرة ليست بالمنظر الجديد عليك، فهي بضاعة محلية، أما عن بقع الزيت فأنت أدرى... أليس كذلك؟!

–أدرى بماذا؟

–مرة أخرى تسخرين، لكني لا أجاريك. هيا قولي ماذا كنت تقصدين بكلامك؟

–لا شيئ.

–لا شيئ! ياإلهي لمن تكلني؟ !.

–رأيتك تائها وكان لا بد أن أقطع حبل انشغالك كي تستيقظ. هذا ما في الأمر!

–ثم ماذا؟.

–ثم إنك تثير شفقتي وأنت في هذه الحال.

–عادت إلى السخرية من جديد. عويشة لم تقولي ما قلته بدون قصد. فأنا أعرفك يا عويشة بنت مبارك الجيلالي!.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 130

-حقا. تعرفني! يا جمال ولد رابح الساحلي؟ !.

كذلك يبدأ التناوش بين عويشة وجمال، وكذلك ينتهي أيضا، دون حاجة إلى الابتداء أو الانتهاء. فهي تترك الشرفة وتدخل مطبخها وهو يعود إلى ركام كتبه المفتوحة ويلبس نظارته .

لقد مضي عليهما زمن ليس بالهين وهما يحاولان اكتشاف بعضهما عن قرب، بعد أن استقلا بيتا لوحدهما بعيدا عن «حوش شريفة» وهوسها الذي لا يطاق. لم تكن شريفة أمهما على كل حال. كانت مجرد مستأجرة فظة وسليطة اللسان، لم تكن تحتمل أي ضجيج مهما كان مصدره، ولو هزة كرسي. والأفظع من ذلك أنها كانت تمنع أي زيادة في حصة الماء مهما كانت الأسباب، وهذا ما أثار حفيظة عويشة التي تحب الاغتسال يوميا. و اشتدت لذلك تحرشات شريفة ضد عويشة وزوجها حتى خرجا من الحوش.

وبعد يأس يئيس وهما مرة بين منزل فاطمة- أخت جمال- ومنزل الحاج عمرو -والد عويشة - اهتديا إلى بيتهما الحالي بحي «سيدي البشير». كان بيتا هادئا على كل حال، على الرغم من الأجواء المحيط به.

حي أغج أشعت كطرقه الكثيرة الحفر والإلتواءات وكبيوته الاسمنتية التي تنبت مثل الفطر. حي يتنفس بعيدا عن مدينة وهران. حي يفتح ذراعيه لكل قادم يبحث عن سكن، ثم سرعان ما يغلق عليه جدرانه ويتركه ضائعا بين ناسه ورجاله الذين يحترفون كل الأعمال الممكن تصورها في حي يجمع -من بين ما يجمع- حثالة المجتمع ومستضعفيه ومطروديه من كل الأحياء القاطنة بوهران.

«سيدي البشير» هو أولا وأخيرا مأوى للأحياء الذين يمشون على الأرض ومقبرة كبيرة للأموات .. هذا ما يتفق عليه كل القادمين إلى «سيدي البشير» بعد الإقامة فيه شهرا وأكثر.

❖ ❖ ❖

لم يكن جمال ليختلف كثيرا مع ما يسمعه من هذه الآراء التي تأتي إليه من حين إلى آخر وهو خارج بيته -لا سيما في طابور الماء الحلو. كان ينصت ويخزن ما يسمعه، حتى إذا رجع إلى بيته أفرغ ذخيرته على الورق، كي يعود إليها لاحقا ضمن بحوثه السوسيولوجية التي لا يقطع شوطا منها حتى يتركها مهملة بين كتبه القديمة التي تنام في صناديق الكرتون.

ماذا تريد من وراء عبارتها تلك؟ أي رافد هذا الذي لا يصب في البحر؟!

حقا لم أعد أفهم هذه المرأة منذ انتقلنا إلى هذا المكان. أتراها تكتم عني وجعها؟ ! فهي لم تخف عني تضايقها يوم فتحنا باب البيت ووقع نظراها على تلك الأوساخ التي تغلق الجدران ولا سيما سقف المطبخ وأرضيته. لم أجد ما أخفف عنها تذمرها غير أني قلت لها مواسيا إننا سندهن البيت من جديد وننسى كل الأوساخ. ابتسمت وشدت على يدي دليلا على موافقتها...

لكني ما زلت أشعر بغربتها عني وكأنها لم تعد تطيق رؤية وجهي وعليها تحمل دلك مكرهة..

أيعقل، وبعد كل الذي جمعنا، صرت لا أفهم عويشة ؟ !عويشة التي حاربت لأجلها عائلتي حتى أتزوجها وأنعم برضاها وبحنانها! وها أنا أخجل من مفاتحتها كيلا أفضح وجعها وأكتفي فقط بسؤالها كي أوقظ فيها صوتي القديم لديها. وأردد بين شفتي مقطعا من «المالوف القسنطيني»:

«عشق ممحون/ نارو لهيبة».

«فتش على الزين/حتى يصيبه».

أظن أنها تسمعني في مطبخها. بلا ريب تسمع وقع قلمي على الطاولة. بلا ريب أيضا تسمع وقع قدمي على الأرض. فهي تعرف ملامح احتجاجي عندما يطول انتظاري ، لا سيما حينما لا يكون الطعام جاهزا. غير أني هده المرة لا أحتج من أجل الأكل وإنما من أجل السؤال. أترك طاو لتي وأمسكها من خصرها على غفلة منها.

-أصحيح أني لا أعرفك يا عويشة ؟

- جمال! أتركني أرجوك!

-عويشة!

-لا أصدق أنك لا تفهمني!.

-وإذن لم لم أهتد إلى مقصودك مند حين؟

-كيف يخشى من تدثر بالخوف على جسده ؟

-أحجية هذه أم سخرية؟

-بل هو الخوف بعينيه.

-مم يا عويشة؟.
-منك ومن أوراقك التي تخنقني في كل ركن من هدا الجحر.
-أهو التذمر أم الندم على حياتك برفقتي؟
-ليس تدمرا وإنما هو ما أراه بعيني كل يوم.
-عويشة لم أعد أفهمك مثل السابق.
-ولا أنا يا جمال!
-كنت إلى عهد قريب تقرئينها فلم تبدلت؟ وأنت تعلمين أني لست أملك غير هذه الأوراق.
-وماذا بعد هذه الأوراق؟
-لا شيء ، لا أحد يكنسها غيرك ثم يتركني أبحث عنها قلقا يائسا... !
-أوراقك هي التي تقلقني يا جمال صرت أغار منها لأنك تقضي وقتا أكبر معها.
-تغارين؟ ! أهو احتيال آخر منك؟ !
-كيف لا أغار وأنا عويشة امرأة الأطفال والطباشير .
-هل تحلمين بطفل يزيدك قلقا مع أوراقي؟.
-هو الطفل يحدثني ويهبني ذراعين لا تفكران في غيري..

ذات مساء لم يعرف الليل طريقه، تركت جمال مع أوراقه، ورحت من الشرفة أفتش عن طفلي. طفل يهبني اسما دافئا «م ..ما..ماما..ما».

❖ ❖ ❖

استيقظت على طرقات الباب. ثلاث نقرات كالعادة. ثم ولجت. نهضت من فراشي أتبين الأمر.لم أجدك في زوايا البيت.لا المطبخ و لا الرواق.كنت ما أزال أحلم.

هو دوما الحلم يوقظني على طرقات الباب. يجعلني قشة بين منقار عصفور.

هل للحلم ثلاث نقرات؟! هل للحلم وجه الباب؟ !
كنت ما أزال أحلم.

أوراق بحثك المنسية في صناديق الكرتون. أخرجها ثم أرتبها بترقيمك السري الذي علمتني إياه. أعثر على قصاصة مكتوب على هامشها : «إلى عويشة، إلى التي مرت من هذه»... لا شيء آخر غير هذه الجملة المبتورة عند حافاتها. أتراه إهداء ؟ ! أم اعتراف مذيل بنقراتك المألوفة.

كان لابد أن أعثر على هذه القصاصة حتى أكتشف حلمي بين أوراقك.

لابد من هزة تشتت الغيم في الكأس.

لا يكفيني غير النظر إليك. فدعني أراني فيك.

وهل يكفيني النظر حتى أروي عطشي؟ أقصد حتى أدونك بعدي.

أذكر أنك يوما سقتني على غفلة مني إلى خندق مسدود :

– عويشة، ماذا تفعلين من بعدي ؟
– لم أفهم «من بعدي» هذه!
- هل تتزوجين بعد...؟
– وأنت، ما تفعل مكاني ؟
– لا أتصورني بين يدي امرأة أخرى. عويشة، لا أمنعك من الزواج بعدي ..
– أرجوك، جمال، اغلق هذه السيرة ولا تكلمني عنها بعد اليوم ..

لم أكمل كلامي حتى أجهشت بالبكاء.

– كيف؟ أتتصورني مع رجل آخر غيرك من بعدك؟

كان الخندق مسدودا ، لم يكن بالإمكان أن أنظر إليك وأنت تفكر فيسمن بعديس دونما أن تفكر في هدا «البعد» الذي يخصني أيضا.

❖ ❖ ❖

كذلك أتصورني أتسلق مدينة السلالم خلف الجدران الهشة المتآكلة. كانت المباني -إلى غاية هذه اللحظة- تنمو بلا أشجار، وكأنها ترغب في إيقاظ من لا يعرفها على وجه الخصوص. حينما تعلمت المشي، تذكر أمي أني تسلقت بشكل عجيب سلم الحوش المؤدي إلى السطح. كنت أخيفها أكثر عندما أقف عند نهاية السلم وأشير إليها بما أراه بلغتي الصبيانية المبهمة. كانت لا تهدأ حتى تراني أقترب منها ، فتضرب قدمي محذرة من غول يأكل الصغار الذين يقتربون من السطح. لكنني لم أكن أخشى هدا الكلام وقد رأيت من السطح ما لم أره داخل بيتي. كومة من المنازل المتكدسة بعضها ببعض. ودروب ملتوية كالحلزون. وأسلاك كهربائية متداخلة. وصراخ طفل مثلي يرغب

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 132

في الخروج.

حينما أسترجع طفولتي في حكايا أمي أنسى تماما أني امرأة وأراني في حكاياها طفلة تحب النظر إلى الأشياء والتحديق في ملامحها وتفاصيلها. وكم من مرة باغت أمي عندما يحدث أن أصادف شيئا أو شخصا في الطريق وأشبهه بمثيل له سبق وأن عرفت شكله.

فعلا لقد كبرت طفولتي في ظل تلك المقارنات وحسب! خاصة أن أبي كان يرفض في أحايين كثيرة التمادي في تلك التشابيه التي كان يعتبرها خرقاء لا معنى لها.

واليوم لم أعد أقوى -مثل السابق- في تشكيل التشابيه لأن عيني صارتا لا تنظران إلى الخارج. أقصد صارتا تنظران إلي : ذلك الذي وهبني رعشة السنونو.

جمال.

كنت معي تقاسمني الخبز والماء والقلب الكبير. لم نختلف أكثر من الأطفال الذين كلما رأوا شخصا قادما أخبروه بتلقائية عما جرى لعويشة في المطبخ من الزيت. وتتكرر الرواية مع كل قادم بدون سأم. بل إن الكلمات تشحن بحرارة الزيت الذي بلغ معصم عويشة الأيمن وأحرقها. بقعة منه صغيرة بحجم دينار. احمر الجلد وبكت عويشة أشد البكاء كي يهرع إليها الجميع. ولا تسكت إلا عندما يطمئنها جمال أنه سيرسم بالطباشير بقعة الزيت بحجم دينار على جدار الدكان الذي يشتري من عنده أغلب الجيران، فيرون بدلك رسم جمال ويتألمون لاحتراق عويشة.

إيه عويشة، الطفلة التي لم تكبر أبدا.

❖ ❖ ❖

الترقب. عنوان لوحة «إتيان ديني». أربعة رجال يترقبون من مكان مرتفع ، حيث واحد يلي الآخر، وأعينهم تتدة تشير بأيديهم.

في هذه اللحظة، أخالني مثل هده اللوحة تماما، وفي جلسة أولئك الأربعة أيضا.

أترقب من مكانهم نجما بعيدا كوجهي.

والانتظار جمرة من بين الرماد.

هناك الشوارع والجدران والأطفال وطباشيرهم.

وهناك العصافير والنباتات البرية.

وهناك الترقب الرابض في مآرب المدينة.

تفتح عويشة باب الخوف، وتتدثر برعشاته.

جمال نائم في الغرفة، ساعة الجدار تملأ الصمت.

الخزانة تنظر إلي في الظلمة بجوار الفراش.

معطف جمال وصناديق كتبه التي ترتفع تجاه السقف.

كل هؤلاء بجواري يترقبون صوتا يحرك جمرة من بين الرماد.

❖ ❖ ❖

ماذا نتوقع خلف هذه الحيطان؟.

عويشة تعس دقات الساعة في الجدران.

تصرخ في الظلام : وليلاه هذه النار تحرق كبدي.

❖ ❖ ❖

وأنظر ولا أرى غير لوحاتي المخبأة تحت السرير.

راح الضوء وبقي ظله يؤنس عويشة التي تعس الهزيع الأخير من الليل. قد يأتي الآن .

قد يدق الباب ثلاث نقرات كعادته.

صوت البارود أسمع. مرة ثم مرتان كما الباب.

ماذا جرى ماذا وقع أسفل السلم الآن؟ أتراه جمال تعثر في الظلمة فسقط؟.

ماذا جرى؟ ولماذا أسمع صوت البارود وحدي؟

جمال؟ لا. لابد أن أراه.

تفتح عويشة باب الخو ف وتتدثر برعشاته.

ويلي! جمال نائم أسفل السلم!.

شيء يسيل منه كالماء.

أقلب جبهته وأصرخ في الظلام :لا.

إنه دم يسيل.

جمال يغتال، يغتال.

ما توقعت أن أدفنك قبلي وما توقعت أن أحملك بنفسي إلى قبرك. جئنا إلى «سيدي البشير» فارين من وجع الدنيا وضيق الأحباب، وما كنا نتصور يوما أنه سيقربنا في أرضه دونما رجوع.

خدعنا في الدوار والغبار .

من سيكلمني بعدك ؟ من سيتفقد قلبي ويفتشه؟!

«أحبائي فارقوني/يا تراهم يرجعون»■

أغــــرار *

ناصر الظفيري **

ابتعد قليلاً عن عرق زحامهم. ألقى نظرة على مشهد الحافلات قبل أن يبحث عن مكان يرتاح فيه. جلس في مقهى على ناصية زقاق، حيث يجتمع عمال وعابرون وتجار الطبقة الفقيرة وهم يتابعون الحركة الميتة أمام محلاتهم التي تبيع الأقمشة والأحذية وحقائب السفر. اللحظة التي راح يتابع فيها شكوى توقفت الحافلة في مجمع الميدان، وسط العاصمة. تقاطر بشر كثيرون من حافلات مختلفة ليخلقوا زحاماً بشرياً من أجساد لا تجمعها رائحة. يتفرقون في شوارع فسيحة أو أزقة ضيقة. يحملون صرراً وأكياس خبز ومشتريات فقيرة. فيما يتجه آخرون نحو جوف الحافلات. تلك هي المرة الأولى التي يجد نفسه فيها محاصراً بروائح عرق الأجساد العاملة. ولم تكن في نيته الاتجاه لمكان بعينه.

في الزاوية المقابلة للمقهى لمح لوحة مكتوب عليها (فندق) يرتفع فوقها مبنى صغير من طابقين. ينظف عامله المدخل ويلقي التحية على العابرين وأصحاب المحلات المجاورة. أكمل شايه. وترك قطعة معدنية على الطاولة المتسخة. حمل حقيبته. قاطعاً الزقاق نحو الفندق. لاحظ شبابيكه المتلاصقة وخمن ضيق غرفه. لا بأس فهو لن يمضي أكثر من ليلة واحدة ينجز فيها مهمته ويعود من حيث أتى.

دخل من الباب الخشبي المفتوح بضلفته الوحيدة. في المدخل رأى فازتين تحتويان وروداً بلاستيكية لم ترسل رائحة إلى أنفه. كانت رائحة البهو الصغير كمقلاة السمك.

العامل ذاته يقف خلف طاولة خشبية خبأت نصفه الأسفل. خلفه لوحة من المعدن الأبيض الرقيق، عليها أرقام مكتوبة فوق أخرى مشطوبة تتدلى منها مفاتيح غرف معلقة بمسامير فولاذية. لم يهتم العامل كثيراً بقدومه، ولم يتوقع أن يكون الشاب ساكناً جديداً. فسّر الشاب ذلك بأنه نزل رخيص يطلب منك دائماً أن تهتم بنفسك.

– أريد غرفة؟

كان ذلك الطلب مفاجأة للعامل الذي يعرف أشكال زبائنه وربما يعرف رائحتهم أيضاً. وقال في سره شاب جميل مرة في العام لن يضير الفندق.

– كم ليلة يا سيدي؟

– لا أعرف. أكثر من ليلة!

– هناك غرفة ترى منها البحر.

– لا يهم. المهم أن أستطيع النوم فيها.

سلمه العامل مفتاحاً يحمل رقم (١١) واحتفظ بهويته. حمل الشاب حقيبته إلى الدور الثاني كما أشار له العامل. عبر سلم تغطيه سجادة مهترئة لم يهتم أحد بغسلها كي لا تتمزق. توقع نتيجة للسكون التام الذي يلف المبنى – أنه الساكن الوحيد، ولم يكن ذلك صحيحاً. فهناك تجار جملة يقضون نهارهم في مفاوضات صغيرة مع عملائهم الأكثر جشعاً منهم.

أقفل الباب جيداً. ألقى الحقيبة على طاولة بجانب الباب. رمى ملابسه على جزء من السرير ونام في الجزء الثاني عارياً. جاء الهواء بارداً من جهاز التكييف المعلق في الحائط أعلى رأسه. وعبرت أنفه رائحة عفن السمك من القوارب الخشبية خلف شباكه ولم تهدد منامه. وفصله إزعاج التكييف عن الضوضاء التي أقل منها صخباً. ضم ساقيه وتنفس بحرية للمرة

* الفصل الأول من رواية «أغرار».

** كاتب من الكويت.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 134

الأولى منذ زمن طويل.

كانت الساعة العاشرة صباحًا حين تداعى في فراشه. ولأول مرة يحلم بالحرية خارج سطوةالعجوز الذي بدا سراباً بعيداً وهو يستمع لصدى طلقات نارية في الأبعد. تخيل أحدهم يهاجم والده، لم يحدد ملامحه. كانت الرصاصات تخترق جسد والده ولا تسقطه، في المسافة القليلة الفاصلة بينهما يشيخ الأب بسرعة متناهية، مختصراً سنوات ما تبقى من عمره بعدد الدقات المتبقية من ضجيج قلبه المضطرب. وفي الدقة الأخيرة للقلب الشائخ لا يجد مهاجمه الهلامي دماً يفترسه، أما هو فأغلق الباب خلفه، كأن لا شأن له بما يحدث، توسد أيامه المزدحمة ونام.

أفاق على صوت طرقات الباب المتواصلة، توقع أن بقية الحلم طاردته حتى غرفته، فتح عينيه، لاحظ حقيبته السوداء فوق الطاولة بجانب الباب وميّز رائحة فراشه وفراشه في الحلم. أيقن أنه بعيد عن صخب واقع والده كما هو بعيد أكثر عن ضجيج أحلامه.

نهض يفتح الباب، جاء صوت العامل يخاطبه وهو يفرك عينيه بيدين ناعستين:

– أنت لم تترك غرفتك منذ الأمس يا سيدي.

وضع يده على حافة الباب والأخرى على الحائط.

– وماذا يعني؟ أنا هناك كي أنام.

حاول العامل أن يفهمه ما يريد.

– ألن تأكل؟ تخرج. نحن في اليوم التالي. خشيت أنك.

ولم يكمل جملته (مت) خشي من توحش هذا الكائن الذي يبدو عنيفاً بشكل لا يتناسب وصغر سنه. رمق الشاب ساعته لاحظ إنها لا تزال العاشرة صباحاً. أمسك العامل من ياقته.

– أريد أن أنام.

قذف به بعيداً في الممر. تدحرج العامل بعيداً. وعاد الشاب إلى فراشه. تأكد العامل وهو يلتاث نفسه عن الأرض أن مجنوناً كل عام لا يضر عمله في الفندق ولا يضير الفندق.

لم ينم، استدرك ما يريده الرجل. لقد نام يوماً كاملاً. شعر أنه كان فظاً قاسياً مع العامل ولم يشعر بأن عليه الاعتذار. بل أنه لا يعرف تلك المفردة. نهض ثانية. أطل من الشباك رأى بحراً يشبه المستنقع – ترسو فيه مراكب خشبية يقطنها بحارة بملابس قطنية وسروايل طويلة. وتذكر أنه شاهد ذلك المنظر. ولم يحدد هل شاهده في الأمس أم قبل سنوات. وقف أمام مرآة منصوبة فوق الطالولة التي ترك فوقها حقيبته. كان أطول منها قليلاً حتى وهو يتراجع عنها. لم يتمكن من رؤية فرواة رأسه. أحس بمزاجه يتعكر وأنه جائع ونفسه يتصاعد. فكر أن يأكل أولاً. وتراجع عن ذلك. يستحم. أجل يستحم. فتح الحقيبة، تناول ملابساً داخلية نظيفة. تحسس المسدس في قعر الحقيبة. لا يزال ملفوفاً بخرقته.

دخل الحمام الصغير في زاوية الغرفة. رأى جسده عارياً. لم يكن قد دقق في تفاصيل الجسد من قبل. فلم تخلق المرآة التي تجعله ينتبه لجسده العاري إلا في ليلة سفره. سمحت له المرآة المعلقة بطول رجل كامل في الحمام أن يتأمله جيداً. أبعد في عيني الرجل الذي أمامه. الوجه الذي يدقق في تفاصيله الآن ليس و جهه تحديداً. رغم الشامة السوداء تحت الشفة السفلى والتي ميزته طوال حياته عن صاحب ذلك الوجه. لم تستطع إقناعه بأنه هو. تحدث الوجه المقابل له بحنان سابق يتذكره. تخيل الصوف يتدفق مع انهمارات المياه من الثقوب المتساوية والتي يعلوها صدأ بني اللون. خشي أن يقاطعه فيتوقف دفء الصوت عن تدفقه المتواصل. أغمض عينيه تاركاً تركيز أذنيه حاداً. حتى أحس بلزوجة ساخنة تتدفق فوق قمة رأسه. فتح عينيه ليتابع نصالاً حارة تخرج من الجسد الذي قابله. نصالاً متفرقة من تحت الثدي الأيمن. فوق الحالب وفي تجويف الكتف الأيمن. كانت الدماء تسيل فوق حوض استحمامه من مواقع النصال المتفرقة. لمح الوجه الذي يعرفه الآن جيداً يتغضن. قفز خارجاً من حوض القدم ليحضن الجسد وهو يكاد يتساقط. انطفأ الصوت. وألقى بجسمه على المرآة لتخرج منه زفرة واحدة «يحيى أين كنت؟».

تهاوى أمام المرآة تاركاً الجسد المقابل ينزف دماؤه إلي أرضية الحمام. في كل استعداداته الماضية وتدريباته القاسية من أجله لم يحلم به. حتى شك أنه لم يكن يهوى زيارته. ربما كان يبحث عنه في مكان سري من الغيب. يجلو حركته نحو الأماكن المحتملة بخيط من التحرر الأزلي للاحتفالية المستحيلة. وليس

من شك لديه الآن بأنه وجد يحيى في ظلال غريمه. إن روحه ما زالت تترصده أو تترصده طعناته الثلاث. لكن ذلك ليس يقيناً أيضاً. أن يجده هنا في المسافة الفاصلة بين المكان والوعي بالمكان. محتفياً بزمانه وكأنما حمل تفاصيلهما في رحلته، بعيداً في الوقت المتبقي لخروج الروح وانهيار الجسد.

ليس في وسعه الآن أن يتأكد من ذاكرته الخشنة كقشرة تمساح، إن كان مرا من هنا أو أقام يحيى لوحده في مناسبة ما في فندق على شارع السوق القديم. أطل من الشباك. الصور التي للمخيلة التقاطها لا توحي بثبات تام، حلاق في الزاوية الأبعد. بائع أشرطة تسجيل. محل تصوير فوتوغرافي. محلات أقمشة وأحذية متراصة. مياه راكدة آسنة ليس لها تصريف وباعة يلقون ببضاعتهم على قارعة الطريق ويصيحون منادين بسعرها الموحد. لم تترك له الصور المتتابعة في مخيلته فرصة ليطارد الروح التي نسيها في لحظة ما. حين كبر بعيدا عنها محاطا بصورها في كل ركن ينام فيه لكنها لم تتجسد في يقظة أو حلم فيما سبق. يعود ليؤكد لنفسه أنه لم يكن عليه أن يبصر بعداً في جسده العاري أمام مرآة الأرواح ليتجسد فيه الآخر الذي يشاركه تفاصيل الدماء الصغيرة وبيولوجيا الأنسجة.

لم ينتبه قط للحقيبة المفتوحة، لتفاصيل الدماء الرطبة في جوفها. والروح التي تستقر في قاعها. ليس لذهنه الطري كعمره أن يدرك معنى تواجد الروح حوله. ولم يفسر راحته النفسية وهو يغلقها تفسيراً محتملاً لعلاقتها بما حدث. فهي ليست سوي حقيبة سوداء تضم مسدساً ملفوفاً بخرقة بيضاء كأي حقيبة سوداء تضم مسدساً ملفوفاً بخرقة بيضاء.

في ترتيب غير مقصور ذهنياً. صفف شعره دون أن يحدد الجهة التي ستكون عليها غرته الناعمة فتركها تتدلى على جبهته متناسقة في لونها مع فحم عينيه الواسعتين وبياض بشرته الذي استعادته منذ شهور قليلة توقفت فيها التدريبات القاسية لعجوز الوحدة البشعة. لبس ملابسه التي أخرجها من الحقيبة. حمل ملابسه القديمة إلى الدولاب. وجد بعض زجاجات عطرة و توقع أن غرفته لم تنظف أبداً. وعلبة حديدية حين قلبها رشت بودرة التالك على يديه. كانت رائحتها كرائحة المهد. وتوقع أن طفلاً قد بال على فراش يومه الطويل.

وضع زجاجة العطر في الحقيبة. تحسس ثانية المسدس في قاعها، رتب الأشياء فوقه أقفلها جيداً. أغلق الباب خلفة واحتفظ بالمفتاح. نزل الدرج خفيفاً يزهو برشاقته وابتعاد خطواته مر أمام العامل وهو يشير إليه بأن يترك المفتاح، وضع إصبعه على شفتيه يأمره بأن يصمت. كانت عيناه حادتين ليصمت الرجل الذي وضع رأسه على الطاولة. ولم يستغرب ألا يوجد سوى هذا العامل في فندق كهذا، لا يحتاج إلى أكثر من عاملين لإدارته على فترتين. وعزا إلى ذلك عدم ترتيب الغرف. خرج مطمئناً على حقيبته. لم يكن يعرف تحديداً ما الذي يحتاجه في طريقه إلى هدفه. خمن أشياء كثيرة لم يكن من بينها حقاً ذلك المجهول الذي لم يخطر إلى ذهنه. المثال. الشيء الذي لم يتحقق في طرائق مشابهة لطريقته. سيكون هو مثلاً قائماً بذاته. سيرتكب حماقته كشخص يرتكب حماقة كبرى للوهلة الأولى. ليس القتل بحد ذاته. لكنه القتل/الحق. كما سيسميه. ليس إهدار دم بل إرجاع دم إلى دورته التي كان عليه إنه ينفذ الحياة، ذلك ما يحقق لمثاله الفخر. ذلك ما لم يسبقه إليه أحد.

ابتعد عن مجمع الحافلات لكي لا يدخل زحاماً بشرياً دون منطق، اتجه سيراً على قدميه قاطعاً السوق الداخلي متابعاً براقع البائعات وتجمع غرباء وسكان محليين على الممرين الضيقين اللذين يحيطان بسوق الحريم. تسارعت إلى أنفه روائح الدهانات وبضائع النسوة التي يجلسن خلفها مرتفعات أكثر من متر عن الأرض المزدحمة بأقدام المشترين والمتفرجين والأجانب المبهورين بكتل السواد المنتظمة بطول الشارع. ولم يلحظ رائحة تيزة للنساء.

قطع الشارع نحو الحديقة العامة. قطعها عابراً تجمعات صغيرة على مقاعدها الخشبية وعشبها المبتل في موقف سيارات الأجرة. أكل وهو يستمع لصراخ سواقها بالجهات التي ينوون التوجه إليها. ويتابع نظرات بائع السندويشات في كشكه وهو يراقب عدد ما يأكله هذا الفتى الشرس. حين انتهى سأله إسماعيل: كم أكلت؟ وانتبه البائع أنه لم يكن يحصي العدد في البداية. فرد عليه «ألا تعلم؟ «قال بسذاجة: «لا، كنت

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 136

جائعاً فعلاً». وانتهى الأمر باتفاق تخميني دفع له ومضى متجهاً نحو صوت سائق الأجرة وهو يردد المدينة التي يقصدها بطريقة الباعة الذين يدللون على بضاعة.

قال له السائق وهو يجلس في المقعد الأمامي «أنت صغير على المقعد الأمامي اتركه لرجل أكبر منك سناً». التفت إليه بحنق «وأنت كبير على قيادة سيارة أجرة!» ولم يرد السائق. راح يكمل العد ويقود سيارته بهدوء دون أن يتبادل حديثاً معه أو مع ركاب المقعد الخلفي. وسواق الأجرة يجدون متعتهم في الأحاديث المختلفة علي الطرق المتشابهة والتي يعرفونها بحكم البصيرة أكثر من معرفة البصر.

كان الموقع الذي يقصده في المدينة. خارطة واضحة في ذهنه. اعتاد في نهاية كل أسبوع أن يطوف حوله، حرضه العجوز دائماً لحفظ ملامحه. رغب السائق في حوار معه لكنه فضل تجنب لسانه الحاد. اعتقد أنه لطيف بشكل ما. ولم يعرف أي الجمل ستبدأ حوار لطيفا معه. وصل المدينة. توقفت السيارة وسط المدينة في مركزها التجاري. وتصور السائق أنه كان يتحدث معه طوال الطريق. وأكمل «رغم حجمك الضخم إلا إنني أرى أنك صغير السن».

تستطيع أن تعتبر أجري هدية لك». ألقى اسماعيل الورقة في حضن الرجل بغضب «أستطيع إكرامك أيضاً» وانصرف تاركاً البقية والسائق وجملة معلقة على شفتيه «للشباب زهو جميل».

دخل المنطقة من حيث يعرفها، قاطعاً الشارع الرئيس، متجهاً إلى غربها، حيث تجتمع أربع بيوت خلف الحديقة العامة. توقف مطلاً على البيت الثاني المطل على حديقة ضخمة أمامه. حديقة من أشجار النخيل ونخيل الزينة وشجرات سدر وحزام يطوقها من الياسمين المشذب بعناية. يحيط بها سور حديدي منخفض. وترات مرصوفة من الآجر الملون. يتوسطها شلال مشغول يصب المياه من أعلاه عبر أباريق فخارية في حوض مرصع بالرخام الإيطالي وحصى الجرانيت. وفي الزاوية اليمنى تحت عرايس لبلاب مراجيح أطفال وعجلة هوائية صغيرة. ستائر المنزل مسدلة وكراج السيارات مغلق من الخارج. حاول أن يطل عبر السياج الواطي، والذي تعلوه مصابيح لها شكل فوانيس ما قبل الكهرباء.

وقف قريباً من الواجهة في الزاوية الشرقية. تاركاً الشمس تترك ظله مستلقياً أمامه. تنتهي الزاوية بشجيرات صفصاف يعيش خريف الأبدي. توقع أن موقعه هذا هو الأفضل لاقتناص أهدافه المرتقي لم يكن يسمع جلبة في محيط البيت. توقع هؤلاء الضحايا يتحلقون حول التليفزيون أو يغطون في نوم عميق كتحد طبيعي لحرارة الصيف» سأكون هنا. من تلك الزاوية. جاعلاً الساحة والشمس خلفي. عليهم أن يتواجدوا حين يظلل بساط الحديقة منزلهم. سيتأثرون بسرعة حول ألعابهم. بسرعة تفوق سرعة ضغطي على الزناد». تخيل أن أكبرهم الآن في الثانية عشرة والصغرى في الرابعة. أصبحت الأهداف أكثر بساطة لمحترف يملؤه الحقد على ضياع دمه. وقبل أن ينصرف منهياً الفصل الأخير من المشهد «لم يكن الأمر يستحق كل عذابي هذا!».

قرر أن يكون موعده صباحاً في اليوم التالي. متمنياً أن يعود مع صاحب سيارة الأجرة ذاته. عاد إلى الفندق بعد منتصف الليل. أكل مرتين في المقهى ذاته. حتى طلب منه صاحبه أن ينهض ليتمكن من إغلاق المقهى. لم يشأ أن يثير مشكلة معه. انسحب بهدوء متجهاً إلى غرفته. لم يكن بحاجة للنوم. فتح الشباك. نظر جهة البحر. كان البحر هادئاً والشارع الساحلي يعبر بحركة شباب الصيف. خرج ثانية ليرى البحر في الليل.

رأى الشباب يمرحون بسياراتهم على طول الطريق الساحلي. يتسابقون وراجات نارية والتي تتجاوزهم ككرات من لهب مضيء. ما الذي يفكر فيه الشباب اليوم وماذا سيفعلون غداً؟ ذلك ما فكر فيه وهو يعبر الشارع؟ جهة البحر. فجأة أحس قدمه علقت بشيء طائر فقذفه إلى الرصيف الآخر ليسقط على الرمل الناعم بين الشارعين. وتتوقف الصور التي راودت مخيلته قبل ثوان، وتتحول إلى وجوه مذعورة تدور حوله وتصرخ ثم يخفت صوتها شيئاً فشيئاً.

حاولت روحه أن تقترب من الجسد المسجى على الرصيف. ولم يفسر أحد الابتسامة التي علت محيا الشاب. واختفت حين حملته سيارة الإسعاف للمستشفى القريب على ساحل البحر. ليتسلمه «هؤلاء الجزارون» كما تعلق دائماً المرآة المريضة.■

السـديم

عبدالقادر ربيعة *

بعد أن شاع نبأ موت بائع الكعك الحافي القدمين في بلادٍ بعيدةٍ، حيث صار مليونيراً بطريقةٍ غامضة، أفاقت بلدته التعسة من نومها المزمن ليعيد أهلُها سيرته العجيبة من جديدٍ، وخاصةً في ما يتعلق بثروته التي لا يمكن لأي إنسان أن يجمعها بالعمل وحده. وتذكروا الإشاعات القديمة التي دارت حولها، وندموا على موت رفيقه طرزان الذي هاجر معه إلى هاتيك البلاد البعيدة، ويعرف كل شيء عن حياته في المهجر. وما زال بعض العجائز من رواد مقهى التنابل يذكر القصص الغريبة التي يرويها كل مرة بطريقة مختلفة. أخجهم أنه اشتغل بتجارة المخدرات وتزوج من امرأة ثرية عجوز تكبر أمه بثلاثين عاماً، وهي التي علمته بيع المخدرات ووهبته ثروتها مقابل أن يمثل أمامها دور العاشق الولهان حتى نهاية عمرها. وكان عليه أن يقنعها دوماً بأنها ما زالت فاتنة ومثيرة. والغريب أنه منذ ترك بلدته وأهله لم يرسل أية رسالة لأمه الفقيرة أو لأصدقائه. فاضطرَّ الناس لسماع حكايات صديقه الذي هاجر معه على ظهر سفينة يونانية عتيقة عملا فيها حراقين مقابل نقلهما إلى البلاد البعيدة. وفي إحدى المرات حكى عنه أشياء أخرى مخجلة تقول إنها حينما تغضب منه لا ترضى إلا بعد أن يقبّل قدميها ويشعل لها السيجارة بورقة المئة دولار. لكنه أحجم عن ذكر بعض الأفعال المشينة التي يمارسها معها لأن ذكرها من المحرمات.

وعاد طرزان إلى بلدته فقيراً مهدم الجسد وقد رفضه أهله وذووه بسبب مظهره الرث ولأنه يعيش على التسول ولم يجد مكاناً يؤويه غير مقهى التنابل الذي يقع عند باب الميناء مقابل أن يكنس المقهى كل يوم ليروي حكاية صديقه كل مرة بطريقة مختلفة، ما دفع رواد المقهى إلى ترتيب قصصه بشكل منسجم وخلصوها من اللغو وتشتت الأفكار. وبعد موت طرزان حفظ عنه كبار السن من رواد المقهى كل حكاياته بعد تعديلها.

وبعد أن شاع نبأ موته ما كان أحد المعمرين الذين يذكرون حكايات طرزان ما يزال على قيد الحياة. فأعاده أهل البلدة إلى صدارة المقهى بعد إهمال طويل ليعيد على مسامعهم حكايات طرزان.

يومها عاد طرزان فقيراً مفلساً وسألناه:

– لماذا عدت على هذا الحال وأنت رفيق دربه؟ ولماذا لم تصبح غنياً مثله؟ أجاب:

– لأن كرامتي أغلى من المال.

وضحك الحاضرون من حديث طرزان عن الكرامة.

– أنا لا أنكر أنه عرَّفني على زوجته العجوز وتناولنا معاً الطعام والشراب وكان يعطيني بعض النقود ويسمح لي أن أحمل معي ما تبقى من الأطعمة إلى حيث أنام في الحدائق مع المتشردين، وكنت أرى ما لا تصدقه عيني ويجعلني أرمي وجهي على الأرض خجلاً. كان يحفظ مجموعة من الكلمات باللغة الأجنبية ولا يعرف معناها وعليه أن يعانق العجوز بحرارة ويهمس تلك الكلمات الغامضة في أذنها وعلى فمها المقرف. ويحدث ذلك بعد أن يشرب كثيراً من الخمر. وفي بعض المرات يكف عن عناقها لينصحني بألا أفكر أن الحظ سيحالفني يوماً وأتزوج واحدة مثلها. وفيما بعد عرض علي أن أبيع المخدرات لحسابه في الأحياء الفقيرة فأخبرته أن كرامتي لا تسمح لي بذلك وعلمت أن الفقر نعمة وعدت إلى بلدتي.

وبعد أن قرَّر المليونير العودة إلى بلدته ومعه ثروته الهائلة لاحظ الناس أن أقاصيص طرزان لم تعد مناسبة له لأن الإشاعات تقول إنه ترك مالاً لا يحصى لإصلاح البلدة والقرى المجاورة وأخباراً لا تصدق كأن يصلى عليه ويدفن فوق أحجار الشاطئ حيث كان يبيع

---

* كاتب من سوريا.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 138

الكعك حافي القدمين. ولا أحد يشك في صحة هذه الإشاعات لأنها صادرة عن ديوان المحافظة الذي تسلم الوصية لكي يشرف المحافظ شخصياً على تنفيذها حسب الأصول القانونية. لذا فقد توصلوا إلى تأليف قصة قصيرة ومشرفة تتلخص في أنه ابن البلدة البار الذي هاجر إلى بلاد بعيدة وجمع مالاً عظيماً بعرقه وذكائه. لكن خيال الناس لم يشأ أن يقف عند هذا الحد. فراحوا يؤلفون قصصاً جميلة ومثيرة وأن التابوت الذي سيعود فيه من المهجر مصنوع من الذهب الخالص، في حين رأى البعض أنه مطلي بالذهب فحسب وقد أدى هذا إلى النشاط والحيوية، لكنه تطور فيما بعد إلى شجار وشتائم ومراهنات.

واهتزت البلدة السكونية من جديد لسماع أخبار جديدة صادرة عن ديوان المحافظة تقول إن الجنازة ستكون رسمية، وسيشارك فيها المسؤولون الكبار وأعضاء غرفة التجارة وممثلون عن الجمعيات الخيرية وبعض الوفود من كبار رجال الأعمال في بلاد الغرب. ورغم أن هذه الأخبار أفرحت الناس لكنها لم تنزع الأسى من قلوبهم عندما علموا أن الوصية تنص صراحة على أن يصلى على جسده ويدفن على الصخرة التي كان يقف عليها ليبيع الكعك. وفسَّر بعض الناس ذلك بأنه تعبير عن اعتزازه بأصله في حين رأى رجال غرفة التجارة أنها حالة رومانسية تصيب كل الناس ساعة الاحتضار. لكن الجميع اتفقوا على أن الجنازة الرسمية ستكون نهاية سعيدة له.

في ذلك اليوم الذي تصل فيه الحوامة حاملة جسده المغلف في تابوت ذهبي، زحف الناس إلى أعلى الجبل قبل الفجر بساعات إلى حيث ستحط الحوامة قبالة بيت أمه العجوز لتلقي نظرة الوداع على التابوت وتقبِّله من جهة الرأس حسب المخطط الرسمي. وقد وصلت طلائع الزاحفين قبل الفجر فيما تكابد جماعات كثيرة في المؤخرة للحاق بهم. وفي ذلك اليوم تكاسلت الشمس وتأخرت عن موعد ظهورها. وكان لا بد من أن يطول انتظار الجميع إلى ساعة وصول الحوامة فوجدوا أن الانتظار مناسب لاستعادة الخلاف حول طبيعة التابوت وكمية الأموال التي تمنح للفقراء، واشتدت الخلافات بينهم والشتائم والمراهنات لدرجة تهدد بتخريب الترتيبات الرسمية للجنازة لولا أن رجلاً حكيماً خطب فيهم:

– اعقلوا أيها المجانين ... إن شجاركم في هذه الأيام الحزينة يؤكد أنكم لا تراعون حرمة الجنازة. وأنا من سيفصل بينكم لكي تنتهي هذه المهزلة. أنا واثق من أن التابوت ليس من الذهب الخالص، لأنه ليس من المعقول أن رجلاً عظيماً مثله يفكر بدفن الذهب في باطن الأرض. إنه يفضل أن يهبه للفقراء. وأنتم تعلمون أنه سيُسرق في نفس الليلة.

ثم قفز إلى جانبه رئيس جمعية الإحسان في القرية، وهو يكابد لكي يجعل صوته مسموعاً.

– هل هذا يعني أنكم أتيتم من البلدة لكي تفسدوا قريتنا؟ أفلا تحترمون الأم الحزينة وقدسية الجنازة؟

وفي الحال قبل الجميع أن يهدأوا ويحبسوا جنونهم في صدورهم.

وفي السماء أحداث تتكون في ما وراء الغيوم السوداء دون أن تقوى ريح الجنوب العاصفة على طردها. ونسي الجميع أن هذا يمكن أن يكون مقدمة للتنين البحري. وبعد هدوء مرير لاحت الحوامة في الأفق في لحظة غفلة من الجميع. وبسرعة لم يعتد عليها أهل المنطقة حطت على الأرض وخرج منها التابوت محمولاً على أكتاف صفَّين من الرجال بزي احتفالي موحد. وقد سبقهم اثنان لإعداد طاولة ذات شكل جنائزي يلائم التابوت الفاخر. وسارع المحافظ ليساعد الأم على النهوض والتقدم إلى التابوت من جهة الرأس. لكنها تخلصت منه وسعت إلى جهة القدمين، وانحنت بصمت ثم رفعت رأسها بمساعدة المحافظ واستطاعت أن تخرج صوتها الغائر في صدرها:

– لا تنس يا ولدي أنك يوم غادرت كانت السماء مليئة بمثل هذه الغيوم التي لا تجلب إلا النحس.. وكم رجوتك ألا تسافر. لكنك رحلت وليس في جيبك قرش واحد ... وعدت في تابوت ذهبي وليس في جيبك قرش واحد ... وهذا التابوت هو للأرض وليس لك.

ثم التفتتْ إلى المحافظ لكي يعيدها إلى المكعب الحجري الذي كانت تجلس عليه لترخي رأسها على عكازها وتخبىء عينيها تحت جفنيها.

تركها المحافظ بهدوء احتفالي، وبدأ بقراءة الوصية بصوت مرتفع حسب الأصول القانونية. في

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 139

البداية جاءت الكلمات ركيكة ومشوشة وفيها الكثير من الحكم الشعبية الرخيصة، لكنها واضحة ودقيقة في جزئها الأخير تا يوحي بأن شخصاً آخر قد كتبها.

– نصف مالي لأمي والنصف الآخر للفقراء الذين يبيعون الكعك عند الشاطئ ومعهم الذين يبيعون الذرة المشوية والفلافل والدخان المهرب، ومساعدة من يريد الهجرة منهم إلى بلاد بعيدة. وبقية المال لإصلاح البلدة والقرى الفقيرة والجمعيات الخيرية. أما عن جسدي، فصلوا عليه فوق حجارة الشاطئ. وعمروا قبري في نفس المكان. ويجب أن يكون فخماً وعالياً.

ثم طوى المحافظ الوصية بحركة قدسية وتقدم نحو العجوز وهو لا يعرف إلى أين وصلت. ثم انحنى لها على طريقة أهل الغرب.

هل لكِ من رغبة أخيرة يا سيدتي قبل أن ننقله إلى مثواه الأخير وفقاً لرغبته؟

وبعد صمت قصير أدرك أن مهمته على الجبل قد انتهت، فسارع بالدخول إلى الحوامة وهو ينظر إلى السماء بارتياب ويعرف أن هذه الغيوم وراءها التنين البحري. وقد لا تسير الجنازة حسب المخطط الرسمي. ومهما يحدث فإنه سيكون في حلٍّ منه لأن الجزء الثاني من المخطط يقع على عاتق قائد شرطة الشغب.

لكنه سأل نفسه:

وماذا باستطاعته أن يفعل مع السماء؟

بعد أن انحدرت الحوامة نحو الشاطئ تغيرت الأوضاع على الجبل. وأدرك الذين وصلوا الذروة في الصباح الباكر أن الأمور قد انقلبت ضدهم. وأن الضعفاء والكسالى ممن لم يستطيعوا الصعود أصبحوا أوفر حظاً في مشاهدة عملية الدفن، وهم يعرفون أن الإسراع في هبوط الجبل مع الأمطار والأوحال أمرٌ مستحيلٌ فقد يصل بهم إلى السقوط في الوادي الذي يتسع لهم جميعاً. فراحوا يتنادون بعدم التسابق والتمسك ببعضهم ونادى منادٍ منهم:

– أيها الناس يجب أن نلتصق ببعضنا لكي نكون كتلة واحدة ويجب أن ننسى خلافاتنا، وأن نكبح جماح أنفسنا وغاياتنا الشخصية.

لكن السماء كانت تقذفهم بشواظ الرعود وتضربهم العواصف بالوحول والأشجار المتكسرة، حتى أن أوراق الشجر التي سقطت في الخريف الماضي طارت في الهواء كشرائح معدنية. وعند منتصف الجبل أصبحوا كتلةً واحدةً تسرِّع الانزلاق ولا أحد منهم يدري ما إذا تناثر بعضهم وسقط في الوادي فما من أحدٍ منهم يستطيع أن يفكر خارج الكتلة العظيمة التي أفلحوا في الحفاظ عليها.

وعند الشاطئ لم يكن أحد يعلم بما يجري على الجبل باستثناء قائد شرطة الشغب الذي أعطى أوامره للجميع لتسريع عملية الدفن في اختصار كلمات التأبين بعد أن رأى التنين يرتفع في الأفق لكنه في قرارة نفسه ما زال يصر على تنفيذ المخطط فطلب المزيد من عناصره الأقوياء لكي يساعدوا على ترتيب الخطباء حسب مراتبهم الاجتماعية. ثم دفع رجل الدين ليبدأ الصلاة وينتهي منها بسرعة. وطلب من الوفود الأجنبية أن يركبوا «اللنشات» البحرية والابتعاد عن صخور الشاطئ. ثم طلب من المحافظ أن يلقي كلمته باختصار شديد.

وحينما اعتلى منصة الخطابة بدا وكأنه خرج من البحر لتوه.

– إن هذه البلدة الصغيرة الطيبة ترحب بابنها الثري الكبير وكذلك تحب بائع الكعك الفقير. وهو في الحالتين لن يَعدِم قبراً في بلدته.

ثم اختفى عن الأنظار.

وقد ورد في كلمة ممثل النقابات والجمعيات الخيرية وجحافل الفقراء:

يا قوم هذا أخوكم بائع الكعك الفقير قد رجع مليونيراً وقد ترك لكم نصف ماله.

ولم يهمله قائد الشرطة ليتابع كلمته لأن التينين هبط من الأعلى على رؤوس الناس. واقتربت الأرض من السماء وعاد ظلام الليلة الفائتة إلى البلدة من جديد. كذلك صعد البحر إلى اليابسة فبدأ الجميع بالهرب كل حسب طريقته الخاصة وهم يشعرون بالرضى لأن السماء أجبرتهم على ذلك. وخلا المكان إلا من الذين تكسرت عظامهم أو ماتوا واختلطوا مع الأشياء التي انجرفت من الجبل والأوحال وعلب الصفيح والفوارغ البلاستيكية وقد ارتفعت الأرض وهبطت الغيوم واتحد الكل في عناقٍ عجيبٍ.■

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 140

الثـــــأر

ياسر عبد الباقي *

وضعت يدي على أذني ورددت في نفسي: لا يا أمي لا يمكن أن أقتل، زمن الثأر قد رحل، ولكن صوت أمي الأجش وعينيها الجامدتين يخترقان صدري قائله: ثر لأبيك .. اثأر .. تابعت قائلة: لقد انتظرت حتى تكبر.

فقاطعتها صائحاً: كفى يا أمي .. هل تريدينني أن أقتل مثل أبي؟!

قالت بصوت عميق: لقد مات أبوك من أجل هذه الأرض .. من أجلك أنت.

فصحت: لقد حصلنا على الأرض .. وسجن قاتل أبي.

فأجابت أمي صائحة: لكنه خرج اليوم وداسها بأقدامه الوسخة وكأنه يتحدانا.

فقلت: ليدسها مئة مرة .. إنها أرض الله قبل أن تكون أرضنا.

فقالت بهدوء شديد: نعم .. لكنه وهبها لنا لنرعاها ونحافظ عليها .. إنها أمانة في رقبتنا حتى يوم الساعة، قالت ذلك وتركتني.

انتشر خبر خروج قاتل أبي من السجن في القرية بسرعة البرق .. ساد صمت رهيب في القرية، لعل الجميع كان ينتظر منا طلقات تنهي حياة قاتل أبي .. حتى أن بعضاً من أهالي القرية الكبار جاءوا ليذكرونا بالثأر فقالت لهم أمي بثبات: إننا فقط ننتظر الفرصة.

قال لي كبيرهم: خذ بثأرك يا بني .. بثأر أبيك.

لكنني طردتهم صائحاً: ما الفائدة .. سيقتلني أبناؤه؟

في المساء .. جلست أراقب أمي وهي تعجن بيديها القاسيتين .. إلى عينيها الحاقدتين اللتين لم تذق طعم النوم من عشرين سنة، رفعت رأسها ونظرت إليّ نظرة كلها تأنيب وتعنيف، فأدرت رأسي إلى الجدار هرباً من تلك النظرة.

لكن صورة أمي ظلت تلاحقني فدسست رأسي في الفراش، وحاولت أن أنام .. سمعتها تقول: سمعت كلامك- تركتك تكمل الثانوية وتدخل الجامعة .. خطبت لك البنت التي تريدها قاطعتها: وأنت الآن تريدين هدم كل شيء؟!

تلك الليلة لم أنم فصوت أمي ما زال يرن في إذني، فصرخت: كفي .. كفي يا أمي.

جاءت أمي مهرولة على صراخي: ماذا بك؟ إنك ترتعش!

كانت الرعشة قد وجدت طريقها إلى جسدي .. أجبت: أنا خائف يا أمي.

شاهدتها تبتسم رغم الظلام الشديد: خائف .. آخ خائف منه. أذهب وأقتله لكي يذهب خوفك منه.

أسرعت بالقول: أنا خائف منك يا أمي.

استدارت عائدة إلى الغرفة بوجه غاضب .. شعرت بأني أريد البكاء فقد ارتكبت حماقة في حق أمي وأنا أعرفها لن تسامحني بسهولة، فقفزت من فراشي وذهبت إليها ورأيتها جالسة وكأنها تنتظرني .. فقلت لها: أمي أنا آسف لم أقصد أن أؤذيك، كنت أقصد أن أقول: إني خائف لأجلك. لكنها قاطعتني ومدت لي البندقية: اذهب واقتله إذا كانت تريد رضاي.

كان لعينيها الآن بريق مخيف مما أخافني، أمسكت البندقية وركضت إلى الخارج .. متجها إلى منزل قاتل أبي، شعرت بقلبي وكأنه سيفر من ضلوعي، بعد

---

* قاص من اليمن.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 141

لحظات كنت قد وصلت ورأيته جالساً بين أبنائه على سقف المنزل يتسامرون سعداء بخروج والدهم من السجن .. صوبت البندقية وصرخت لأقطع فرحتهم: يا قاتل أبي هذا من أجلك.

أطلقت الرصاص ووجوههم ذاهلة وخائفة في آن واحد، عدت إلى البيت بعد أن سمعت صرخة وارتطام جسمه على الأرض أيقنت بأني قتلته وإن لم يمت برصاصتي فإنه سيموت بارتطامه على الأرض. استقبلتني أمي .. عند الباب كما تستقبل الأم ابنها العريس انهالت علي بقبلات لا تنتهي .. ولأول مرة سمعتها تقول بصوت عذب: بطل .. بطل رفعت رأسي عاليا أمام أهل القرية.

لكنني دفنت رأسي على صدرها ورحت أبكي، وقلت: وما الفائدة يا أمي؟ إنهم سيثأرون لوالدهم.

قالت بنبرتها المعتادة: لا .. لن يفعلوا ذلك، الجميع في القرية يعرفون أنه القاتل .. قاتل أبيك .. أقسمت أنه لابد من الثأر أمام الجميع .. والثأر واجب علينا حتى بعد خمسين سنة. بعد نصف ساعة سمعنا ضجيجاً وصراخاً .. أطلت أمي من النافذة وقالت: إنهم أهالي القرية قادمون إلينا وأضافت مبتسمة: جاءوا ليهنئونا .. لا .. لا، فجأة تغيرت ملامح وجه أمي وصرخت: هذا جني .. جني.

رأيت بعض الرجال قادمين إلينا يحملون قناديل تضيء لهم الطريق وعلى أكتافهم بنادقهم .. ويتقدمهم رجل يحمل جثة، ورفعت رأسي وصعقت .. لم يكن حامل الجثة سوى قاتل أبي، شعرت بيد أمي تهزني بعنف وصاحت بي : لقد قتلت ابنه البكر، وأضافت وعيناها تتطلعان إليهم: والقادمون ليسوا أهالي القرية .. إنهم أهالي القتيل جاءوا من أجل .. من أجل، ولم تكمل.

فقلت ودقات قلبي أسرع من خطواتهم: لقتلي!! وما ذنبي؟

وضع الرجل ابنه الميت على الأرض وحل من كتفه بندقيته وصاح منادياً: هيا اخرج بسلاحك ليموت أحدنا وننهي الثأر.

فأسرعت أمي لتقول لي: إن كانت الطلقة الأولى اخطأته فالثانية ستقتله، ومدت لي البندقية.

فقلت هائجاً: كفى يا أمي .. سيقتلني .. هل تريدين أن يفعل ذلك؟

صاحت: لا .. أريدك أن تفعل أنت ذلك .. إن لم تخرج الآن لتصرعه .. فإنه قد يقتلك غدراً.

نظرت إليهم - جميعهم مسلحون ينتظرون خروجي ليثقبوا جسدي بالرصاص وسمعت أمي تقول: اخرج .. واقتله.

قلت بإصرار: لن يقتلني وأنا أعزل ..

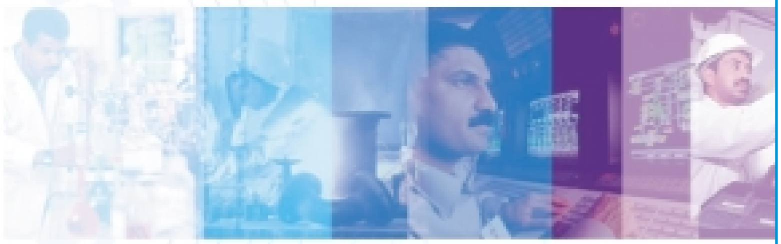
فقالت بحدة كحدة السيف: لقد قتلت ابنه وهو أعزل.

فقلت مستخفاً بها: ابتعدي يا أمي .. فالثأر يجري في عروقك أنت فقط.

فقلبت شفتيها ورمت البندقية وقالت: ابق أنت هنا، وسترى أن الثأر يجري في عروق كل الناس.

قالت ذلك وخرجت وأغلقت الباب خلفها - بعد ثوان سمعت عدة طلقات نارية، فصرخت: أمي .. أمي، وفتحت الباب وهوت أمي على صدري وقد لمحت على وجهها الحزين ابتسامه جميلة لأول مرة وقالت: هذه هي الحياة، ثم أغمضت عينيها ببطء إلى الأبد .. وضعتها بلطف على الأرض، ورحت أبكي بمرارة إذ شعرت بأني السبب في موتها .. واقترب مني قاتل أبي وأمي ومدّ لي البندقية قائلا: لقد جاء دورك الآن لتنهي هذا الثأر اللعين .. ولنكن متعادلين. وكأنه يطلب مني قتله .. وزاد عدد الناس على عدد القناديل التي بدأ ضوءها يخبو قليلاً .. قليلاً، وكانوا قد علقوا بنادقهم على أكتافهم .. ووضعت فوهة البندقية على جبينه وبي رغبة شديدة لقتله .. كنت أدرك لو قتلته الآن لن يتجرأ أحدهم على قتلي.

أغمض الرجل عينيه .. انطفأت أضواء القناديل.. مرت سحابة سوداء على القمر .. فغبنا عن عيون الكون لحظات في ظلمة الليل.■



الالتزام بمستويات عالية من

الإنتاجية ... والجودة ... والسلامة المهنية

COMMITTED TO HIGH STANDARDS OF

PRODUCTIVITY... QUALITY... AND SAFETY

BAHRAIN NATIONAL GAS COMPANY شركة غاز البحرين الوطنية

P. O. BOX: 29099, KINGDOM OF BAHRAIN

الرجل المومياء

صبحي فحماوي *

وتابع أبو مشرف حديثه لضيوفه الجالسين في بيته على فراش عربي أرضي، وهو يجثو أمامهم على ركبة ونصف، ويشير بيديه قائلا:

– وفي إحدى المرات يا إخوان، تحركت تروس الرافعة النفطية، فأخرج حبل الحديد لنا من باطن الأرض رجلا، كأنه الفسيخ المقدد ! أو كالمومياء الفرعونية ! كان الرجل أسود، قالوا إنه مصبوغ بالنفط لطول المدة، وأنتم تعرفون حفريات آبار النفط؛ تخرج منها صخور وأتربة، وماء وغاز ونفط أسود.......... ولكن خروج رجل مسلول كالسيف من باطن الأرض، فذلك أمر مدهش ! لقد عملت في آبار النفط يا جماعة، أكثر من خمس وعشرين سنة، كنا فيها ننقب عن النفط، ونستخدم الأشعة لتصوير الآبار. وطيلة تلك المدة، لم أشاهد أمراً مدهشا، مثلما شاهدت في ذلك اليوم.

نعم شاهدت رجلاً يُسَلُّ من بئر النفط، ملفوفاً بكفن أسود، بتأثير صبغة النفط.

كان أبو مشرف يروي للرجال الذين جاءوا لزيارته، والسلام عليه، بعد تقاعده من العمل في بلاد النفط. وفي الحقيقة، إن بعضهم جاء للسلام عليه، والآخرون جاءوا ليتأكدوا من الإشاعة التي انتشرت في الحارة، والتي مفادها أن(أبو مشرف) مجنون ! وأنهم أخرجوه من أعمال النفط بمعلولية، وأعطوه تعويضا، وأنهوا عمله. قيل إن أبا مشرف مختل عقليا، وإنه صار يشاهد أشياء في الخيال، ويقول إنها حقيقة ! وقالوا إن هذا الجنون، تم بتأثير إشعاعات أجهزة حفريات النفط.

ومسح أبو مشرف شاربيه، ثم واصل حديثه بلباقة، وكأنه حكواتي أيام زمان:

– فَكُّو الكفن الأسود عن المومياء، فظهر أمامَنا رجلٌ بكامل لحمه وعظمه ! غسلوه بخرطوم الماء، فأخذت أصابع يديه ورجليه تتحرك ! وسمعنا عظام رقبته تطقطق ! وما هي سوى دقائق، حتى فتح عينيه اللتين أخذتا تتحركان داخل محجريهما، يميناً ويسارا، وفي كل الاتجاهات. ثم نطق وقال:

– أين أنا ! فقال له أحد عمال النفط:

– من أنت ؟ فأجاب قائلا:

– أنا......... وقال له آخر:

– ما اسمك ؟ ثم التفت يميناً ويسارا، وتابع قوله:

– اسمي حاتم الطائي..... ولكن ما الذي حصل معي ؟ ومن أنتم؟ فقلت له وأنا أرتجف من هول المشهد:

– نحن عرب وأجانب، نعمل في حقل نفط أبو حليلة! فقال:

– ولكن ليست هذه ربوع أبو حليلة ! هذه ربوع بني طي ! فقال له مراقب الحفارة:

– يا أخي عرِّفنا على نفسك، هل أنت حاتم الطائي أيام زمان ؟ فقال الرجل المفكوك من حفاظه:

– نعم، ولكن ليست أيام زمان ! فأنا لم ألبث في نومي يوماً أو بعض يوم !

وهنا تهلل العمال والمراقبون العرب، وكان المهندس الأمريكي رالف مبهوراً بما يشاهد، فلا يفهم شيئاً تا يقال ! وسأله أحدنا قائلا:

– هل أنت متأكد أنك حاتم الطائي الذي ذبح حصانه للغريب ؟ فرد الرجل المومياء قائلا:

– أنا فعلاً ذبحت له حصاني، وانتظرته بعد ذلك فترة طويلة، ولكنه لم يفِ بوعده ! فسألته بنفسي قائلا:

– من الذي انتظرت ؟

وفوراً يا إخوان، تجمعت حوله وسائل الاعلام

---

* قاص من الأردن.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 144

والتلفزة والسينما والاذاعة، ورجال

ونساء الاخراج والتصوير والمكياج والملابس والمؤثرات الصوتية والضوئية، وتعقدت الأمور

يبدو أن هكذا أخبار، تنتقل بسرعة الضوء، خاصة إلى التلفزيونات الفضائية التي فضحتنا بكل أبعادنا. وبتوجيهات من المخرج المصري، أدخلوه إلى حمام مدير الشركة، فغسلوه وحمّموه بالماء والصابون السائل المعطر، ودلكت جسده خبيرة مساج مغربية، وجيء بحلاق لبناني ليصفف له شعره، واستُقدِمت فنانة تونسية، لتختار له الملابس، وفني مكياج سوري، وكان فني إضاءة فلسطيني يسلط الأضواء هنا وهناك، وجاءت مذيعة أردنية للتعليق على الحدث المهول ! وتقدم مصور جزائري، يحمل كاميرا ثقيلة على كتفه، ويتابع تصوير الحدث، وغيره وغيره، فأخرجوا حاتم الطائي أيام زمان، بالهيئة والهيبة والملابس، والمؤثرات الصوتية والضوئية والبيئية...وجعله المخرج يمسك لجام الحصان العربي الأصيل، الذي اشتُهر بأنه كان قد ذبحه إكراماً لضيفه، وطلب المخرج من الجمهور المحيط به أن يهتفوا، وكنت أنا واحداً منهم، لنجعله يصحو من غفلته وتوهانه قائلين:

– حاتم الطائي ! (عيدها ! عيدها ! عيدها !)....

نريد منه أن يقوم باعادة مشهد ذبح الحصان للغريب، بينما الكاميرات، وسماعات المسجلات والتصوير والإخراج والبيئة الصحراوية تحيط به. صدقوني يا جماعة، كان المشهد شيئاً لا يصدق !

وفي بيت (أبو مشرف) تحدث أحد الزوار لصاحبه بصوت هامس:

– فعلاً كلام لا يصدق ! فقال صاحبه:

– الرجل مجنون، وخالص كازه ! وقال ثالث:

– الله يعوض على أهل (أبو مشرف) ! فهمس الأول قائلا:

– لم ينهوا عمله لله فلله ! أكيد أنه قد جن، فاضطروا لإنهاء خدماته، وإعطائه تعويضاً ! وقال واحد من الجلوس:

– المعوض هو الله ! فقال الثاني:

– يا عمي هذا من تأثير إشعاعات تصوير آبار النفط، تعمل تشوهات في المخ ! وقال آخر:

– الله يجازي الذي كان السبب ! واستمر أبو مشرف في سرد حكايته قائلا:

– تنحنح حاتم الطائي، الذي كان نحيل الجسم، أسمر البشرة، يبدو من عينيه انطفاء وعدم تركيز، وكأن بصره زائغ ! وكان لم يزل يُسلِّك حنجرته، من تأثير نقعها في النفط، طوال تلك القرون الماضية، ثم قال:

– ما الذي تريدون أن أعيده ؟ فقال له المخرج:

– ذبح الحصان للغريب ! فأجاب حاتم مندهشا:

– وهل أنتم كلكم وصلكم خبر ذبحي لحصاني !؟

وقال أبو مشرف لضيوفه:

– كان حاتم الطائي ينظر حوله يميناً ويسارا، وإلى الأمام وإلى الخلف، وهو يضع كفّه فوق عينيه كمظلة واقية للشمس، ثم قال مندهشا:

– يبدو أن الدنيا قد تغيرت كثيرا، في يوم وليلة ! الناس؛ ملابسهم تغيرت ! سلوكهم وتصرفاتهم تغيرت! لهجتهم تغيرت ! أخلاقهم تغيرت ! مهنهم وأعمالهم تغيرت ! خيولهم استبدلت بهذه الأشياء الحديدية المعقدة ! طموحاتهم تغيرت ! شرفهم وكرامتهم تغيرا، لم تكن معالم الصحراء هكذا بالأمس !

وتحدثت المذيعة بعيداً عن السماعات والكاميرات قائلة لزميلها:

– والله إنه لن يذبح الحصان ! إنه حصان عربي أصيل !

فقال لها زميلها مقدم البرنامج:

– أعتقد أنه سيوفره، ليستخدمه لركوب السياح الأجانب عليه بالأجرة. فهذا سيعطيه دخلاً من السياحة، وقال صحفي يحضر الحدث:

– أتخيّل أنه سيهديه للمهندس رالف ؛ مدير فرع شركة النفط، ليكسب رضاه ! وقال تاجر كان يورد لنا مستلزمات العمل:

– ولكنك تعرف أن الأمريكي رالف، كالرجل الآلي، لا يريد أن يكسب سوى النفط ! وتدخل مراسل في الموقع فقال ساخرا:

– لماذا لا يراهن عليه في مباريات سباق الخيول، فذلك سيعطيه إيراداً مالياً سخيا، أفضل من الذبح للضيف. فعلّق عليه سائق شاحنة التصوير قائلا:

– تأكدوا أنه لن يستطيع ذبحه، لأن جمعيات الرفق بالحيوان ستفضحه في كل أرجاء العالم، وستسد عليه كل الدروب! فتدخل مصفف الشعر قائلا:

– لا تنسوا جمعيات البيئة ومنع انقراض السلالات! فكلها ستعارض ذبح هذا الحصان! إنه حصان تاريخي! فقال ميكانيكي يعمل معنا:

– أعتقد أن حاتم قد ذبح الحصان لرجل، اكتشف لاحقاً أنه لا يستحقه، ولم يحصل من ذلك الضيف الغريب على الفائدة المرجوة، ولذلك فلن يعيدها مرة أخرى! فسألته قائلا:

– أتقصد إنه كان يريد من الضيف شيئاً ذا بال، مثل تعبيد شارع أمام بيته، أو تحويل أرض ميري إلى أرض (منظمة تجاري)، أو الحصول على قرض بنكي، أو وظيفة جامعية لابنه، فذبح الحصان له؟ فأجابني مستنكرا:

– وهل كان أيام حاتم الطائي، شوارع مُعبّدة، أو أراض منظمة تجاري، أو (قروض) بنكية، أو جامعات، أو شيئاً مما تقول! ولكن بالتأكيد إن حاتم كان يريد مصلحة، من ذبح حصانه، لذلك الضيف، وما دامت المصلحة لم تتحقق، فلن يعيدها أبداً! وقال فني التجميل:

– أستغرب أن رجلاً عربياً يذبح حصانه الوحيد، لشخص غريب قادم من بعيد! وهل هذا كرم ضيافة، أم تدمير للذات؟ وهل فكّر حاتم إنه قد يأتيه بعد كرمه هذا، غزوا من قبل جماعة ذاك الغريب، فلا يعود قادراً على المقاومة بدون حصانه، الحصان كان يستخدم للكر والفر، للحرب والسلم، للسفر والعمل والرحلات، للأفراح والأتراح وكل شيء. الحصان يا جماعة كان كل شيء بالنسبة للعربي في ذلك الوقت، كان سلاحاً استراتيجياً! فكيف ذبح العربي سلاحه الاستيراتيجي، ووقف مكشوفاً أمام الغريب؟

فصرخ المخرج المترقب لحظة بدء الحدث قائلا:

– لا داعي لفتح مزيد من الجروح! ها نحن نشاهد اليوم أعراباً يذبحون أوطانهم للغرباء، ويقدمونها لهم على طبق من ذهب! إذا كنت أنا الذي هو أنا، لا أستطيع أن أستوعب، وأفهم ما يدور حولي! فهل تريدون من هذا الرجل المومياء أن يُفهمكم الموقف؟ ويحل لكم اللغز؟ دعوا حاتم يتصرف بحريته، لنصور المشهد، وننتهي من هذا الفيلم! دعونا نشاهد ماذا وكيف سيتصرف!...... فقال حارس الشركة المختفي خلف الواقفين:

– أعتقد أنه لو خُيِّر الطائي، فقد يستخدمه للحرب والكر والفر، فهذه الأيام هي أكثر الأيام حاجة لرباط الخيل! فقال فني الكمبيوتر، الذي يضع كمبيوتراً نقّالاً على منضدة أمامه:

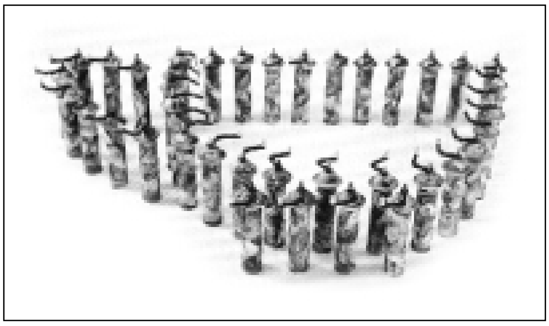
– لا دور للحصان، في زمن الحروب الكمبيوترية، والذرية، والبيولوجية، والكيماوية. فرد عليه فني الإضاءة قائلا:

– يا عمي ما يزالون يحسبونها بالحصان؛ كم حصاناً قوة المضخة؟ وكم حصاناً قوة السيارة؟، وكم حصاناً قوة الدبابة؟ وكم حصاناً قوة القنبلة الذرية؟ لم يزل الحصان سيد الموقف، ولكن هات من يطوِّر الحصان العربي الأصيل، ويصنع لنا سيارة عربية أصيلة، أو دبابة عربية أصيلة، أو طائرة عربية مقاتلة، أو صاروخاً عربياً عابراً للقارات بقوة مليون حصان مثلاً! ولكن أحصنتنا اليوم محنطة كهذا المومياء!

تضايق المخرج الذي أصدر إشارته لبدء التصوير للحدث، بعبارته المعروفة:

(أكشن!) وكررها عدة مرات.... ولكن حاتم الطائي لم يتحرك ليذبح الحصان، أو ليفعل أي شيء!. بقي واقفاً يتثاءب، متجهماً مترددا، مندهشاً! يغالبه النعاس.... فهجم المخرج باتجاهه، وأخذ منه لجام الحصان، وخرج هو وعصابته من منطقة الحفر، بينما جلس حاتم الطائي على حجر هناك، يغالبه النعاس، ثم نام على الأرض، وقالوا إنه مات مرة أخرى.

قام زوار (أبو مشرف)، وانفضوا خارجين، كل إلى بيته، وهم يتمتمون بأحاديث جانبية! ■



فان غوخ ثانية

محمد الفشتالي *

جسم من تدويرات لا حد لها، يمتطي هرما مقلوبا، عيناه خطوط مرتعشة، يتنفس عاليا بأنف كبير أفطس... أحجام خشبية حوله في تداخل. تحيط بها هامات، يعلوها لون ترابي متدرج القتامة من أسفل لأعلى. لن أتركه راقدا داعنا للون، سيخرج إلي متجها من اليسار إلى اليمين. وهذه النقطة الذهبية هي محل كتفه المائل، لونها ناطق ... مشى قليلا إلى الخلف، وتفحصه من جديد، ثم اندفع يغزوه بالحرارة والضوء والإحساس. أية ملامح ستكسو وجها بارز العظام، فاقدا لطعم الحياة، لكن لايزايلة الانبهار في مدينة تلفها مساحات ترابية، وتتوغل في قلبها فوضى من إسمنت.

الإفريز خلفه والكراسي فارغة، وظلال لا تبارح مكانها. الوقت ليل إذن. هل سيطل القمر؟ ..لا.. لا معنى لذلك ... كفى لن يطل، الليلة حلكة تامة، ولاقمر. ضوء المصابيح شحيح ينذر بالتلاشي.

اكتملت ..؟ ... ليس بعد. قليلا من لمسات أخرى مرهفة، ومزيدا من ضباب هش على صفحة الليل، وليشح الضوء أكثر ويخمد اللون قبساً عن قبس. أما الوجه النحيل فليعتل جسد الدوائر، والقامة لتبق حسب وقفة الرائي ... هكذا أفضل، مادامت التدويرات إيقاعها متراكب... والتفاصيل؟ ... بعد تلك التحزيزات والتحريفات، هناك كليب يبحلق فيه. وقطة بيضاء فاغرة الفاه، ظمأى ربما، وأوراق كابية اللون تلاعبها الريح هنا وهناك.

تراجع كالعادة وحدق إليها، ويداه خلفه تلتصقان. لقد أدمنتا الالوان. ماذا تبقى؟..لا شيء تقريبا لا شيء سوى العينين. لأجلهما قرمزيتين. وهل هناك من

---

* قاص من المغرب.

● العمل الفني للفنانة **زهرة كوبونالي** / تركيا.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 147

عينين كذلك فعلا؟ كيف يمكن أن تصهر نظرة واحدة الخوف والوجل والقوة والأمل والتردد جميعا؟ . نظرة تعني كل هاته الأشياء دفعة واحدة، فالحدس هو الطريق السليم للمعرفة. بمجرد التلفت تستقبل برقيات من هذه المعاني. متمردا على الحواس دوما؛ وضع الفرشاة في جيبه، وبدأ يشتغل بحافة أصبعه في خفة وحذق.. لالا.. قليلا من الضغط. وبدون بصمة .. آه .. هكذا ألطف ... جميل جميل، صاح وهو يتراجع ثم جس النبض عند معصمه المعرق، وبإبرة ثقب في سرعة خنصره، واستقى منه بعض اللون الصرف، ومرره خفيفا وعميقا في آن، عند الركن الأيسر؛ ليجف عند الخطوط العليا الحلزونية. خطوة خلفا، وأمعن النظر، وقد قوس عينه اليمنى، وقال: أنا فان غوخ أعلمكم الكتابة باللون .... انتبه إلي أخيرا وأضاف: تفضل. أجلسني أرضية الغرفة على كومة من جرائد وأوراق منثورة في كل مكان. كانت الجدران والاوراق بكل الالوان. لون البن، ولون الشاي، ولون الدم ولون السماء، ولون البحر، ولون الورد، ولون الصبار ... إلى ماتشاء. ربت كتفي، واسترسل: إني أقاوم .. دائما أقاوم .. هل أستسلم ؟. بالطبع لا ..لا أستسلم إلا لهذه الالوان فقط. حين تزحف علي؛ أقيم فيها، وهي التي تقودني حيث تشتهي، وأكتبها لكم لتروا بسحرها مالم تروه من قبل. وأستفيق أحيانا على كنبة صغيرة تسفحني، فأغادر هذه الروائح، لأن لكل لون رائحة. وأخرج أتهجى في وجوده والدروب من جديد، ألتقط ما شكلته عليها أنامل الأيام. والدوائر هي هي. فزاعات تتنحى، وأخرى تنبثق بلا انقطاع. انظر أمامك مثلا، ذاك بحث مصغر.. أين ؟. عند رجلك على ورق (كلينيكس)... يبحث في إقامتنا في خلايا دقيقة، وعبورنا في سراب عظيم، ورحيلنا في زفرات... أخذت الورقة، ولم أر عليها سوى خطوط متعرجة، ومحززة، ومتقطعة، ومنحرفة ومتدرجة وظليلة، ومتداخلة اللون.. استدار هو جهة النافذة، وتابع بنبرة متحشرجة: هذه كوة الضوء الوحيدة في هذا البيت، مذ صار خليا بدون ماء وبدون كهرباء لقد مات .. نعم ماتا معا، وبقيت وحيدا. حياتي كلها في هذه الألوان. لكن إياك، ثم إياك ... فإني لست توحشيا. أحذرك .. أحذرك فقط..!

فجعني وجهه وقد بدا نحيلا ومصفرا أكثر من أي وقت مضى، والسيجارة ملتهبة لا تفارق شفتيه، يمتص وينفث بدون توقف...

سألني: ماذا ترى؟ ألم يعجبك هذا الرجل؟ هل تريده أن يخرج إلينا؟ ماذا لوجعلته يقفز إلى السفلي؟ .. لن يحدث له أي شيء - أجاب - لقدسبق وجربت هذا، وصرت أقوى مما كنت. حدث هذا قبل أن يقتادوني للتداوي بمستشفى «أحراش»، هناك تملكتني إشعاعات اللون لما اكتشفتها في بعض أدوية العلاج. واستقيت منها مالزمني لتشكيل بورتريه للطبيب المعالج، على ورقة (كلينيكس). ذات صباح رآها عندي، فأخذها بين يديه، وسوى نظارته على أرنبة أنفه، وتأملها حتى دمار عينيه، وكافأني بصفعتين، وخرج ثائراً. وبعد قليل عاد وقبلني، واستسمحني ليطلب مني الإذن بأن يضع إطاراً ذهبياً للبورتريه، ويجعله في مكتبه. هناك في ذلك المستشفى الكريه أو هنا؛ الحياة أفضل بكثير من التي عرضها علي بالدار البيضاء بعض (البزناسة). لقد اقترحوا علي أن آكل وأشرب، وأنام وأصبغ. وقلت لهم إنني لا أريد حياة كلب موقوفة على سيده.

كرر: هل أجعله يقفز للسفلي إذن؟ .. لا تخف لقد سبق أن قفزت كما يفعل قط، ولم يحصل شيء كما حصل في المارستان حيث علجوني. هناك عشت قساوة الألم ، وغياب الأهل، وفظاعة الأصدقاء، وتأكدت من أن العالم- كما تراه على هذه الجدارية- مكعب كبير جدا وفارغ من الإحساس، لكنه يمتلئ بأحجام لا تحصى.. وما ينساه الجميع هو أن مثلي مثل فان غوخ؛ لن يحيا إلا بعد رحيله...

سلاما عليك .. سلاما عليك.. في الدرب أفعمت العين بالألوان التي لم تر من قبل.■

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 148

ملف الأدب الإسباني

نماذج من القصة القصيرة

إعداد: محمد الداهي *

-١-

مقدمة نقدية

محمد الداهي

يتكون هذا الملف من سبع قصص قصيرة، وهي:

- كتاب الرمل لخورخي لويس بورخيص.
- خوان مورانيا لخورخي لويس بورخيص.
- حكاية الحالمين لخورخي لويس بورخيص.
- ملكان ومتاهتان لخورخي لويس بورخيص.
- البساتين المتصلة لخوليو كورتزار.
- اللحم لبرخيليو بنييرا.
- هذا الطفل البدين الذي اشترى له أبواه كرة لمانويل بيلاريس.

لا يمكن طبعا أن يختزل القصص المكتوب باللغة الإسبانية في هذه القصص القصيرة، نظرا لغناه وتنوعه وامتداده الزمني والجغرافي. لكنها- بوصفها مختارة بدقة وعناية- تشكل عينات تسعف على استيحاء السمات الفنية والجمالية التي يتميز بها القصص المكتوب باللغة الإسبانية، كما أنها تمثل تجارب مختلفة في إعادة بناء الواقع فنيا وأسطرته، وتجريب تقنيات الحكي، واستعادة بنيات المتخيل الجماعي، واستكناه مغالق الذات ومجاهلها.

١-محطات الأدب الإسباني:

يتميز الأدب الإسباني بفرادته التي أسهمت عوامل متعددة في تكوينها، ونذكر منها على وجه الخصوص عاملين: العامل الجغرافي (تشكل إسبانيا حلقة وصل بين القارات) والعامل التاريخي (ثمانية قرون من تعايش ديانات مختلفة: الإسلام واليهودية والمسيحية). ومن مفارقات التاريخ الإنساني أن هيمنة إسبانيا على العالم الجديد صادفت انحطاطها. فهي- على عكس الدول الأوروبية الأخرى- لم تستطع تحويل تراكم المواد الأولية المستوردة إلى تراكم رأسمالي، وبالتالي تطوير بنياتها الاقتصادية والاجتماعية. وقد مر الأدب الإسباني عموما بالمحطات الآتية (١):

ا-أدب القرون الوسطى:

يحفل هذا الأدب بالمحكيات التي تسترجع حياة القديسين ومعجزات العذراء واستشهادات القسيس برسيو Berceo، وبالأعمال الملحمية التي نذكر من ضمنها شعر السيد .Cid وتميزت الفترة الممتدة من حكم خوان الثاني إلى ملوك الكاثوليك بتشكل الأجناس الأدبية. استثمر الشعر إيقاعات الأغاني الشعبية والصور البلاغية الباذخة. وانضافت إلى الأنواع الشعرية القصائد العاطفية التي تعرف بالرومانسيرو. أما النثر فقد انتعش وتجددت معالمه وسماته بظهور القصة القصيرة ورواية الفروسية والمسرح.

ب-العصر الذهبي:

* ناقد وباحث من المغرب.

وصلت رياح النهضة إلى إسبانيا لكنها وجدت مقاومة عنيفة. وهذا ما ولد لدى الإسبان نزعة إنسانية. ومن جراء تأثرهم بالإيطاليين أصبحت هذه النزعة تعبيرا عن الحرية والنقد الديني، وبحثا عن أوزان وأساليب شعرية جديدة. وتميز هذا العصر بظهور جنس جديد من القصص كان بمثابة مقاومة لقصص الفروسية والرعاة، وكان يسمى بقصص الشطار التي تعنى بحيوات الناس البسطاء وبتقاليد الطبقات الدنيا في المجتمع. وأول قصة من هذا النوع في الأدب الإسباني هي قصة حياة لا ساريودي تورمس Lazarillo de Tormes (1554). كما تميز هذا العصر أيضا بظهور رواية دون كيخوتة ، والقصص المثالية لميجيل ثرفانتس. وكل عمل من هذين العملين كان له تأثير خاص في تطور الأدب الإسباني والإسهام في الثقافة العالمية. فإذا كان للرواية الفضل في إثارة السخرية من قصص الفروسية وتشكل الرواية الحديثة، فإن القصص القصيرة كان لها الفضل أيضا في الوعي بخصوصية هذا الجنس الأدبي وتمييزه عن الحكاية.

ج-عصر الأنوار:

في هذا العصر تطور النقد والنثر الأكاديمي والشفهي. وفي هذا الصدد نذكر أعمال خوان ساريل Jean Sarrailh التي كشفت عن أهمية هذه المرحلة التاريخية في ظل الحاكم المستبد شارل الثالث، وأعمال مصلحين ورجال دولة كانوا متأثرين بأسلوب الموسوعات الفرنسية. وخير من يمثل اتجاههم الكاتب ورجل دولة خوبيانوس Jovellanos (1744-1811). كما انتشرت الرواية التي تعنى بتشخيص الأزمات الاجتماعية، ووصف المظاهر الخارجية، والمطالبة بحرية الأفراد وسعادتهم. ومن بين الروائيين الذين تألقوا في هذه المرحلة نذكر أساسا: بيدرو أنطونيو دو ألكرون، وخوان باليرا، وخوصي ماريا دو بيريدا، وخاصة بنيتو بيريز كالدوص (١٨٤٣-١٩٢٠). «كالدوص من فصيلة روائيي القرن التاسع عشر، ويعد نظيرا لبلزاك وتولستوي ودوستويفسكي وديكنز. توجد مدريد كالدوص على نحو باريس بلزاك ولندن ديكنز. فهو - على نحو منافسيه - يمتلك القدرة على تحويل واقع مدينة ومجتمع وقرن وعالم إلى ملحمة عظيمة» (٢).

د- الاتجاهات المعاصرة:

أثرت فترة حكم فرانكو سلبيا على الإبداع الفني (ممارسة الرقابة على أشكال التعبير، وفرض إيديولوجية الحزب الواحد). كما أن موت لوركا وميجيل هرنانديز ونفي رفائيل ألبرتي ورامون سندر وآخرين أحدثا قطيعة في السيرورة الأدبية. وبعد سنوات من الصمت ظهر الاتجاه الكلاسيكي الجديد في الشعر (الهروب من الواقع، ورفض الالتزام) والاتجاه الواقعي الجديد المشبع بالنفحات الوجودية في الفن القصصي (فشل الأنظمة الإيديولوجية والعبث والقلق الوجودي). وفي بداية السبعينات اختمرت الشروط الموضوعية (تقدم اقتصادي واجتماعي، تفتح إسبانيا على اتجاهات ثقافية متنوعة، انحسار الرقابة التي ستنتفي مع موت الجنرال فرانكو سنة ١٩٧٥) ليعاد الاعتبار لأدب المنفي، ويصبح الأدب أداة للتفتح والاستهلاك، وإثارة قضايا جوهرية (على نحو أزمة الهوية الثقافية)، وتنعش الآداب الجهوية. وقد انغمرت الثقافية الإسبانية في خلال العقود الأخيرة في موجة ما بعد الحداثة، التي يعتج المخرج السينمائي بيدرو ألمبودافار خير تثل لها. وقد أسهمت هذه الموجة في ترسيخ جماع من السمات الفنية (الفردانية والارتيابية والسخرية و المحاكاة الساخرة)، وتألق الكتاب الإسبان على المستوى العالمي. ونذكر منهم على وجه الخصوص: خوان مارصي، خوان كويتصلو (المقيم بالمغرب حاليا)، وكاميلو خوصي ثيلا (الحائز على جائزة نوبل في الآداب سنة ١٩٨٩)، خوان بنيت، خافير مارياس، خوان خوصي ميلاص، بلانكا أندرو الخ.

من خلال هذه المحطات يتبين أن القصص الإسباني ظهر في القرون الوسطى. دشنه الكوندي لوكانور بما كان يسرده من حكايات مستلهمة من

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 150

الحكي الشفهي والتراث الشعبي، وذلك على النحو الذي نعاين بعض تجلياته في كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة. وكان الإسبانيون يسمون الحكايات القصيرة récits brefs (٣) قصصا. ولقد اختمرت ونضجت على على يد ميجيل ثرفانتس في مجموعته القصصية الموسومة بالقصص المثالية. وهو ما أكده شارل صوريل Charles Sorel في كتابه (المكتبة الفرنسية ١٦٦٤) ولابي بريفو L'abbé Prévost في كتابه (مع وضد ١٧٣٧). يرى الأول أن القصة القصيرة انتعشت في فرنسا بعد ترجمة الديكامرون Décaméron (عشرة أيام) لبوكاتشيو .Boccace لكنها لم ترق إلى مستوى قصص ثرفانتس التي «تعطينا ما هو أكثر طبيعية وشمولية، كما أنها مفعمة بالبساطة ومباهج الحياة». ويرى الثاني أن الإيطاليين والإسبانيين عرفوا مفهوم القصة القصيرة قبل الفرنسيين. كان الإيطاليون يطلقون مفهوم القصة القصيرة على أي نوع حكائي مسل. ويستحق ميجيل ثرفانتيس أن يكون مبتكر نوع قصصي أصيل لم يعرف قبل أن ينشر قصصه الاثنتي عشرة. في حين أن ما كتبه بوكاتشيو ثم ملكة نافار(٤) هو مجرد حكايات(٥) .Contes ويعرف معجم أكاديمية المملكة الإسبانية القصة القصيرة على النحو الآتي: «هي فن أدبي يحكي حدثا متخيلا كليا أوجزئيا، ويهدف إلى إحداث المتعة الجمالية لدى القارئ واصفا ومصورا أحداثا أو وقائع لا تقل أهمية عن الطباع والأهواء والعادات» (٦).

٢- سيرورة الأدب الإسباني-الأمريكي (٧):

تدرج هذا الأدب عبر المراحل الأربع الآتية(٨):

ا- يصطلح على المرحلة الأولى بالإنسانيات (١٤٩٢-١٦٠٠)، وقد غلب عليها هاجس التعريف بالمناطق المكتشفة، وبيان تيزاتها العرقية والحضارية،. ومن بين أنواع الكتابة التي انتعشت في هذه المرحلة نذكر أساسا: تقارير المكتشفين ورسائلهم التي ترصد الاكتشافات الأولية وما يصاحبها من اندهاش وغرابة؛ والوصف التاريخي الذي اهتم في البداية بسير الأعيان وعلية القوم، ثم أكب فيما بعد على التجمعات السكانية الكبرى؛ والسيرة الذاتية التي كانت تكتب لأغراض شخصية أو عائلية (وخاصة إثبات عقود الملكية والتصريح بالممتلكات والثروة المتوافرة).

ب- تمحورت الثقافة الأمريكية من سنة ١٦٠٠ إلى سنة ١٧٠٠ حول الشعر.وحوله كانت تدور باقي الأجناس إن لم نقل المعارف كلها (٩). وقد تميز شعر هذه المرحلة بالتكلف، ودمج الأغراض الشعرية، واستثمار الأسطورة والعجائبي (١٠). فيما يخص الأشكال المنثورة، في الوقت الذي كانت فيه الرواية تبحث عن قوانينها لتصبح جنسا قائما بذاته، ظهر حكي المغامرات السيرذاتية الذي كان في الآن نفسه رد فعل عنيف على رواية الفروسة، وخاصة على اهتمامها بالتجارب المعيشة. تألق اسم لويس دي بلمونت برنوديز Louis de Belmonte Bermudez في القصة القصيرة، لكن القصص الاثنتي عشرة التي كتبها تعرضت للتلف والضياع. وشاع فن المسرح في جل بلدان ما كان يصطلح عليه بإسبانيا الجديدة، وخاصة في المكسيك التي أنجبت مسرحيين متألقين هما: خوان رويز دو ألاركون Juan Ruiz de Alarcon وسلازار وطوريس .Salazar y torress

ج- تميزت مرحلة الأنوار بانتفاضة الشعوب المستعمرة ضد المستعمر الإسباني لنيل استقلالها السياسي. وقد أسهمت الظروف في انتعاش جنس المقالة لكونه - بحكم طبيعته ووظيفته - قادرا على استيعاب الصراعات الداخلية والمشاكل السياسية، والصدع بالهوية الهندية l'indianisme والأصالة والنبش في المرحلة ما قبل الإسبانية .pré-hispanique كما استأثر الشعر الثوري باهتمام الناس على اختلاف مستوياتهم ومشاربهم، لأنه أضحى يخاطب الضمائر الحية، ويستنهض الهمم ، ويحث على مناهضة المستعمر. ولم يكتف الجنود الإسبانيون بمطاردة الشعراء وسجنهم لإخراس صوتهم، بل كانوا يعمدون إلى قتلهم (١١). ومن بين الشعراء الذين تألقوا في

هذه المرحلة نذكر أساسا أندريه كنتانا رو Andrés Quintana Roo (1787-1851) وخوصي ماريا هرديا José Maria Herdia (1803-1839)؛ وذلك لأنهما كانا لا يعيران أهمية فقط للمغزي الثوري في أشعارهما، بل يعتنيان أيضا بالانزياح اللغوي والطابع الإنساني والأصباغ المحلية. في هذه المرحلة ظهرت الرواية بالمكسيك، لكنها كانت ضعيفة من الناحية الجمالية. وكانت تهتم أساسا بمواكبة التحولات الاجتماعية والتاريخية، واستيحاء تقاليد الرواية الشطارية، واستثمار حكي المغامرات، والعناية بالواقعية البورجوازية.

د- تحررت اللغة في خلال مرحلة الحداثة (١٨٩٠-١٩٥٠) من النزوع الأكاديمي ومخلفات النثر البورجوازي، واسترجعت حيويتها وتلقائيتها وليونتها وتعدديتها. وأصبح الكتاب ينزعون إلى ما هو كوني، ويبحثون عن العلاقة التي تجمع بين الكتابة والفنون الجميلة، ويبنون عوالم تخييلية متسمة بالجمالية والطابع الإنساني. ومن بين الأسماء التي عرفها الشعر نذكر: مانويل كوتييرز ناخرا Manuel Gutiérrez Najere (1859-1896) الصحافي المكسيكي الذي يعد من الرعيل الأول للحداثة وأحد رموزها في أمريكا اللاتينية ، وسلفادور دياز ميرون Salvador Diaz Miron (18853-1906)، والشاعر الكولبي خوصي أصونسيون سلفا José Asuncion Silva (1865- 1896)، والشاعر الأرجنتيني ليبولو دياز (Léopoldo Diaz_ من مواليد سنة ١٨٦٢). وظهر النثر الحداثي في بحر الكرايبي. ومن الكتاب الذين ساهموا في موجة الحداثة نذكر الكاتب الكواتيمالي أنريكي كوميز كاريو(1873-1927) Enrique Gomez Carrillo والكاتب الفنزويلي مانويل دياز رودريكيزManuel Diaz Rodriguez (1868-1927)، والكاتب الكوبي إميلو بوباديا .(Emilio Bobadilla (1862-1921 وما يجمع بين هؤلاء الكتاب وغيرهم هو تأصيل الفن الروائي والقصصي في تربة أمريكا اللاتينية الذي أصبح-مع مر الزمن-يضاهي الإنتاج الشعري، والاستفادة من تجارب الأمم الأخرى وخاصة فرنسا وإنجلترا وألمانيا، ونقد التقاليد والحيف الاجتماعي والاستبداد السياسي.

ابتداء من سنة ١٩٥٠ عرف الأدب الإسباني-الأمريكي صحوة كبيرة(يصطلح عليها بالانفجار Boom) فاتسعت دائرته على المستوى العالمي(١٢). ومع مر الزمن ازداد هذا الأدب شهرة وتألقا، وتوج بإحراز بعض الأدباء على جوائز عالمية وفي مقدمتها جائزة نوبل (غابرييل غارسيا ماركيز، وأكتافيو باس). واستطاع بعض الأدباء رغم حداثة سنهم أن يتركوا بصماتهم في الآداب العالمية، ونذكر منهم على وجه الخصوص : كرستيان بيري روسيCristian Peri Rossi، ولويس سيبولبيداLuis Sepulveda وشليان أنطونيو صكارميتاChiliens Antonio Skarmita، رينا روفيReina Roffé ، مارسيلا سيرانو Marcela Serrano، مايرا مانتيرو .Mayra Monteroولقد عرف الأدب الإسباني-الأمريكي تحولا عميقا مع بداية السبعينات، إذ انخرط في موجة الطليعية الجديدة التي تزامنت مع مرحلة التوق إلى الحرية والديمقراطية والانعتاق من أشكال الحيف الاجتماعي والاستبداد السياسي. ومن السمات التي طبعت الأدب في هذه المرحلة وما بعدها نذكر أساسا ما يلي: التمرد على القواعد اللغوية والتقاليد الأدبية، العودة إلى الجذور الثقافية ، السخرية من الواقع، التشذير الحكائي، الواقعية السحرية (١٣).

في مستهل القرن العشرين اكتملت الملامح الفنية للقصة القصيرة في الأدب الإسباني -الأمريكي الذي ازدهرت فيه حركة أدبية امتد إشعاعها وتأثيرها إلى شبه الجزيرة الإيبيرية. وتتمثل هذه الحركة في الحداثة التي كان الشاعر والقاص روبين داريو من نيكاراغوا أحد مؤسسيها ورموزها. وقد استطاعت القصة القصيرة في أمريكا اللاتينية أن تشق لنفسها مسارا يختلف في مواضيعه ومكوناته البنائية عن

مثيلتها في إسبانيا. وفي هذا الصدد يمكن أن نجمل مميزاتها الفنية فيما يلي:

نزع القاصون – سيرا على نهج الروائيين – إلى استبدال البنية السطرية والمنطقية ببنية تقوم على التطور الروحي أو ببنيات تجريبية تعكس الواقع المتعدد، وأحلوا الفضاءات الخيالية محل الفضاءات الواقعية، و اعتنوا بتوظيف العناصر الرمزية، واستغنوا عن التتابع الكرنولوجي للأحداث، وعوضوا السارد العليم بساردين متعددين وملتبسين، وانخرطوا في موجة الواقعية السحرية (إبراز تقلبات الحياة اليومية للإنسان الأمريكي، وتشخيص ثقافته المحلية، والكشف عن ذهنيته وما تستضمره من رؤى للعالم وأساطير وأنماط العيش والتفكير، وإضفاء الطابع العجائبي على الواقع المعيش..) (١٤).

٣-المميزات العامة للقاصين الواردة أسماؤهم في الملف:

ا- يعتبر خورخي لويس بورخيص (١٨٩٩-١٩٨٦) من الرعيل الأول الذي أسهم في ازدهار الأدب الأسباني-الأمريكي (وهو ما يصطلح عليه بالانفجار). وبما أنه – على حد شهادته – يزدري «الأحجام الكثيفة» (١٥)، فقد كرس جهده لترسيخ جنس القصة القصيرة وتجديد عناصرها البنائية.كتب مجاميع قصصية كثيرة نذكر منها على سبيل التمثيل ما يلي: تخييلات (١٩٤٤) وألف (١٩٤٩) وحكايات استيهامية (١٩٥٥) وكتاب الكائنات الخيالية (١٩٦٧) وتقرير برودي (١٩٧٠) وكتاب الرمل(١٩٧٥) وقصة الليلة (١٩٧٧). نسج خورخي لويس بورخيص عوله القصصية من المتخيل البشري الرحب، مستندا إلى مقولات أدبية وفلسفية على نحو الكتابة والمكتبة والمرايا والمتاهات والارتيابية. وتتميز كتابته القصصية عموما باستبعاد الواقعية النفسية (البوح والاعتراف والمكابرة الذاتية)، واعتماد الميتافزيقا بوصفها فرعا من الأدب الاستيهامي، واستثمار الأسطورة والحلم، والتمرد على القوالب الاختزالية والأشكال الحكائية المكرورة. وبما أنه كان يفترش مدر القراءة ويتجول في مسارب الكتب التيهاء ١٦، فقد تقاطعت كتاباته مع نصوص كثيرة من ذخائر التراث الإنساني وفي مقدمتها حكايات ألف ليلة وليلة التي استفاد من عوالمها السحرية وتقنياتها السردية في بعض قصصه.

ب- يعتبر مواطنه خوليو كورتزار(١٩١٤-١٩٨٤) أحد أربعة عمالقة جيله في الأدب الأمريكي-اللاتيني، الذين جددوا اللغة الإسبانية، ومدوها بحيوية جديدة. الثلاثة الآخرون هم المكسيكي كارلوس فونتيس، وفارغاس يوسا (من بيرو)، والكولمبي غابريال غارسيا ماركيز. وربما لن نكون مبالغين في شيء إذا ما أخذنا بالرأي القائل- والذي يتقاسمه كثيرون-بأن كورتزار، هو من بينهم، الصوت الأعمق والأكمل إطلاقا. الصوت الأكثر نفاذا، والأكثر تعلقا بالحقيقة الفنية، والأكثر تطلبا للجهد والحضور الذهني الفاعل لدى قراءة أعماله ١٧ . وهو يعد من القاصين الذين يرون أن القصة القصيرة تهتم بالإحساس والظاهري من الضجيج الإيديولوجي ١٨. ويطغى على كتاباته القصصية الطابع الاستيهامي الذي يعرفه بأنه ظهور مفاجئ للغرائبي في مجرى اليومي والمألوف، ويتخذ أشكالا مختلفة: الشكل الأفلاطوني أو الخالص، والتحول المفاجئ للأشياء والأحداث، وامتداد الواقع في الخيال والحلم. ويعتمد خوليو كورتزار في معظم قصصه على المقاربة الشعرية التي يسميها «الواقعية السحرية»، ويستلهم أحيانا الأساطير العالمية والمحلية مازجا الكتابة الأدبية بالموسيقى وبالاستعارات البصرية (السينما) في أسلوب تطبعه السخرية الحادة، ويرتكز على تجريب تقنيات جديدة (نذكر منها تقنية تشخيص الكوابيس التي قضت مضجعه).

ج- كان خوليو بنبيرا(١٩١٢-١٩٧٩) عضوا في المجموعة الثقافية والأدبية التي أصدرت – تحت إشراف الكاتب الكبير خوصي لثاما ليما – مجلة origines لنشر الحركات الأدبية الطليعية في كوبا،

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 153

ونقد المذهب الطبيعي والواقعية الفلكلورية اللذين كانا سائدين في الأدب الكوبي. وتتميز قصص خوليو بنييرا بعنفها ونبرتها الوقحة وأفكارها العبثية التي تصاغ في شكل سخرية لاذعة تطبعها روح الدعابة والمبالغة ومفارقة الواقع. وتتواتر في قصصه المواضيع العجائبية التي لا تتجاوز، رغم شدة سخريتها، قوانين السببية الواقعية، وإنما توظفها توظيفا حصيفا تحول المعتاد واليومي إلى دهشة مستمرة تحتفي بالعبث واللامعقول والمحاكاة الساخرة .

د- مانويل فرنانديس مارتينث (١٩١٢-١٩٩٢)

هو الاسم الحقيقي لمانويل بيلاريس، شاعر وقاص إسباني خامل الذكر رغم علو كعبه وتميز إنتاجاته الإبداعية. يقترن اسمه بالمعاناة النفسية للإنسان،والمواضيع الاجتماعية والأسلوب البسيط. يستمد النزوع الاجتماعي نسغه من الظروف التي عاشها بوصفه إنسانا عصاميا زاوج -لما كان طالبا - بين الدراسة والعمل، فاشتغل عاملا بمنجم ومساعد بناء وبائع حديد ومستخدما بمكتب السكك الحديدية. ويعكس في قصصه جوانب من حياته الخاصة التي قضى شطرا منها بالمناجم ،كاشفا عن معاناة العمال في ظروف تتسم بالقسوة والخشونة والألم.

٤- ملاءمة القصص القصيرة المترجمة:

يتداخل في قصص بورخيص البعد المحلي والبعد الكوني، وإن كان يعتمد على القصة ذات الحبكة ، فهو يستثمر تقنيات جديدة، يمكن أن نشخص بعض معالمها على النحو الآتي:

تثير قصة كتاب الرمل أسئلة وجودية تهم منزلة الكائن البشري في لانهائية الكون، وانشغاله بهمومه التي قد تبدو بسيطة أو تافهة لكنها تستحق المساءلة للكشف عن أسرارها وتناقضاتها وإيحاءاتها. وفي هذا السياق تندرج قصة شراء السارد للكتاب المقدس بثمن باهظ دون مساومة ثمنه ومعرفة هوية بائعه ونواياه. تدور القصة حول ميتافزيقا اللانهاية (لا نهاية الحرف والحجم والكتاب والكون إلخ)، وتحفل بالعينات السيرذانية (حرف السارد لجوانب من حياته الشخصية واستهاماته)، ومفارقات الواقع (استحالة الكنز إلى أسر، والفرح إلى حزن، والإعجاب إلى كراهية)، وتتضمن استعارة نصية (تشبيه الكتاب المقدس بالرمل) ورموزا وأبعادا عجائبية، وتضفي التخييل على الواقع المعيش. تنتهي القصة باتخاذ السارد/ الكاتب قرار عدم المرور من شارع مكسيكو حيث توجد المكتبة الوطنية التي «تحتضن تسعمائة ألف كتاب». لم اتخذ هذا القرار رغم أنه كان يذرع الشارع يوميا للالتحاق بمقر عمله بوصفه موظفا في المكتبة الوطنية ثم مديرا لها؟ لأنه - من بين أجوبة مفترضة - ارتاح من إتلاف الكتاب المقدس فوق أحد الرفوف الرطبة الموجودة في سرداب المكتبة الوطنية،ولا يريد أن يبقى أسيرا لأنه «يثير الكوابيس»، ويعد «شيئا بذيئا يشتم الواقع ويفسده». فكر السارد في إحراقه لكنه خشي أن يكون احتراقه لا نهائيا، يخنق بدخانه الكوكب الأرضي قاطبة. وإن كانت القصة تبدو ظاهريا بسيطة فهي تتضمن كثيرا من الأسئلة الغامضة: لم اقتنع السارد بعرض الزائر المجهول الهوية؟ لم لم تنتابه الارتيابية إلا بعد شراء الكتاب المقدس؟ لماذا تخلص منه بإتلافه في أحد رفوف سرداب المكتبة الوطنية؟ ما السر في تماثل الكتاب المقدس مع الرمل في صفة اللانهاية؟

تدور قصة خوان مورانيا حول نموذج من «الفتوات» الذين عاشوا أواخر القرن الماضي في باليرمو، وما يقترن بهم من بطولات وأساطير وصراعات دامية. وهي تستثمر الحكي الشعبي المنقول عن أفواه أناس عاشوا الأحداث عن كثب أو سمعوا عن رواة آخرين. وكل راو يحكي الحدث مضيفا إليه تفاصيل جديدة ونجات التفخيم حتى يغدو المتحدث عنه بطلا أسطوريا لا يقهر. وتتميز القصة عموما بتوظيف العينات السيرذاتية (استرجاع السارد للذكريات التي قضاها بباليرمو، والكشف عن أسرار الكتابة) والاستعارة النصية (تشبيه «الفتوة» خوان

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 154

مورانيا بالخنجر)، والاعتماد على الذاكرة في سرد وقائع عوض الوثائق (مكمن الفرق بين ما سرده بورخيص عن كاربيغو وما حكاه طراباني عن خوان مورانيا)، وتشخيص الفتوة من منظور علية القوم ومن منظور عامة الناس.

في حكاية الحالمين يتبين مدى تأثر بورخيص بعوالم ألف ليلة وليلة السحرية وإعجابها بها أيما إعجاب. وقد صيغت القصة على منوال الحكايات التي كانت تسردها شهرزاد لشهريار بغية إنقاذ جلدها من القتل . وهي تدور حول إنسان يجوب البيد والفيافي بحثا عن الكنز. ولما يعود إلى موطنه الأصلي يجده في قعر داره. وهي القصة نفسها التي استثمرها الروائي البرازيلي باولو كويلو Paulo Coehlo في رواية الخميائي (١٩٨٨) (١٩). وتنشطر القصة–حسب ما هو مبين في العنوان– إلى حلمين: حلم الرجل القاهري الذي توهم بأن الكنز يوجد بأصبهان ، فلم يجن من رحلته إلا السياط والسجن، وحلم كبير العسس الذي أرشد السجين إلى الكنز الذي يوجد تحت نافورة حديقته.

يمتح بورخيص المواد الحكائية لقصة ملكان ومتاهتان من ذخيرة التراث العربي مستثمرا رمز المتاهة. ويتخذ هذا الرمز في القصة صورتين مختلفتين: متاهة مصطنعة تمكن الملك العربي من الاهتداء إلى مخرج بعون من الله، ثم متاهة طبيعية ضل فيها ملك بابل إلى أن لقي حتفه من شدة الجوع والعطش. ورغم صغر حجم القصة، فهي تحفل برموز وأبعاد كثيرة، وتشهد على فطنة وذكاء الإنسان العربي الذي يعرف كيف يتخلص من الورطات، وينتزع حقه بلباقة وحذق، ويقطع الفيافي دون أن يصاب بالحيرة أو يضل فيها رغم أنها تعتبر من أصعب المتاهات وأشدها قسوة. ويقصد بورخيص بالمتاهة عند «رمزا جليا وحتميا للحيرة» (٢٠). فهو لم يتوقف خلال حياته من الحيرة حيال الكون، ومساءلته فلسفيا لفتق مغالق الزمن والهوية.

تكمن ملاءمة قصة البساتين المتصلة لخوليو كوزتزار في كونها تفضح لعبة الكتابة من خلال الكتابة نفسها، وتستضمر أسئلة نقدية حولها بلغة يغلب عليها الطابع الشعري. وتتكون القصة من محكيين يتقاطعان إلى حد الإيهام بأنهما يشكلان وحدة حكائية متراصة: المحكي – الإطار الذي يتعلق بما يضطلع به السارد من أفعال (وخاصة قراءة رواية تتعة) وما يشعر به من أحاسيس (وخاصة إزاء ما يقرأه) والمحكي المؤطر الذي يهم أحداث الرواية التي انهمك السارد في قراءتها. وما يلفت النظر أن المحكي المؤطر يكتسح فضاء القصة، ويصبح محتواه حدثا أساسيا. ولا يتدخل السارد إلا لنقل انطباعاته وأحاسيسه تا يقرأه أو يحيق به. إن غايته من تضمين الحدث هو إبراز قدرة الرواية العاطفية على التأثير في القراء المفترضين وإدماجهم في عوالمها.

لم يخرج برخيليو بنييرا في قصة اللحم عن أسلوبه المعتاد وهو السخرية اللاذعة)(le grotesque) التي يطبعها الغلو والغرابة في سرد الوقائع. يسخر من الإيديولوجية السائدة والشعارات الطنانة وينتقدهما، مجبرا معاناة المواطنين من ضنك العيش وانعدام الحاجات الضرورية. فبما أنهم لم يجدوا ما يسدون به رمقهم، فقد اضطروا إلى أكل أعضاء أجسامهم بطريقة مأساوية. وتصل المأساة أوجها لما قرر راقص البالي ،في مشهد دموي رهيب، إلى أكل الجزء اللحيم من إصبعه الكبير. وهو العضو الذي لا يعتمد عليه فقط لتحسين أدائه الفني وإنما أيضا لكسب لقمة عيشه.

يعتمد ما نويل بيلاريس في قصصه على مواضيع بسيطة، تحدث يوميا في الواقع لكن الناس لا يعيرونها أدنى اهتمام. وهو بذلك ينهج أسلوب لفيف من الفنانين التشكيليين الذين يهتمون بأشياء بسيطة ومبتذلة يحتك بها الإنسان يوميا دون أن يتوقف عندها لتأملها ومساءلتها (على نحو الكرسي والحجر والرمل والتراب والعظام والنفاية..). لكن لما يستثمرها الفنانون ويعيدون إنتاجها في علاقات وفضاءات

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 155

جديدة تصبح مثيرة وحمالة لدلالات عميقة. من بين المواضيع البسيطة التي استرعت انتباه القاص مانويل بيلاريس طفل بدين قرر التخلص من الكرة التي اشتراها له أبواه كرد فعل على ما طاله من تهميش واحتقار من طرف أصدقائه. وما يلفت النظر في سرد هذا الموضوع هو اصطباغه بنبرة جنائزية كما لو فقد الطفل البدين عزيزا عليه، واضطلاع المارة بوظيفة المعزين لمواساته وتهدئة روعه ومحاولة تعويض ما افتقده.

الخاتمة:

لا يسعى هذا الملف تقديم أجوبة جامعة مانعة عن القصة القصيرة المكتوبة باللغة الإسبانية، وإنما يهدف إلى إثارة أسئلة تخص سيرورتها التاريخية وتيزاتها الجمالية ومنزلتها ضمن الأدب الإسباني-الأمريكي عامة. وينضاف الملف إلى مجهودات متفرقة عبر ربوع العالم العربي (٢١) للتعريف بما يزخر به هذا الأدب من تيارات وأجناس أدبية وسمات جمالية، وما يستتبعه من تصورات نقدية منسجمة مع التحولات التي طرأت على مفهوم الأدب في المرحلة التي اصطلح عليها بـ «الانفجار». ورغم كثرة المجهودات والمحاولات للتعريف بالأدب الإسباني-الأمريكي فهي تظل مجرد جزر متناثرة في بحر مترامي الأطراف يحتاج إلى سفن ضخمة لتمخر عبابه طولا وعرضا، وتستكشف مجاهله وتضيء جوانبه الداجية.■

الهوامش

١ - اعتمدنا على:
Encuclopaedia Universalis Sous la présidence de Peter. F. Baumberger, Corpus 2, EUF, 1989, pp783-7789.

٢- المرجع نفسه ص ٧٨٦.

٣ - من بين الحكايات القصيرة التي كانت منتشرة في أوروبا نذكر أساسا:

– le lais : حكاية قصيرة منظومة تعتمد على الحبكة الروائية والمشاعر الجياشة. و اقترن هذا النوع من الحكي بماري دو فرانس . Marie de France

- Les fabliaux : حكايات شعبية منظومة يتوخى منها التسلية وإثارة الضحك.

– L'exemplum : حكاية ذات مغزى ديني تضطلع بوظيفة الإرشاد والموعظة.

– الحكاية الأخلاقية: تتضمن العبر والعظات والعجائب.

– La fable (الخرافة): محكي قصير منظوم يثير عبرا للاستفادة منها في الحياة.

– Le débat : نوع من الحكي تتضارب فيه المواقف والحقائق المشروعة.

٤- مارغريت دو نافار Marguerite de Navarre أخت الملك فرنسوا الأول. كتبت أول محاولة لتأصيل الجنس القصصي تحت عنوان L'heptaméron (سبعة أيام). صدرت المجموعة بعد موتها، وطبعت في نسخة مختصرة موسومة بقصص عشاق أثرياء. وإن اقتفت القاصة أثر بوكاتشيو واهتدت بخطواته في الديكامرون، فهي قد أضفت على قصصها نجة عاطفية خاصة.

٥- أنظر في هذا الصدد إلى الكتاب الآتي:
Jean-Pierre Aubrit, Le conte et la nouvelle, Armand Colin,1997, pp31-32

٦- Encuclopaedia Universalis France, CD-ROM,1997. -Etiemble et Fonyi Antoin Nouvelle

٧- نؤثر هذه التسمية لأنها مستعملة بكثرة من طرف الباحثين الإسبان، كما يعنى بها الأدب المكتوب باللغة الإسبانية. وتجنبنا استعمال مصطلح الأدب الإيبيري-الأمريكي لأنه يحتوي أيضا على الأعمال المكتوبة باللغة البرتغالية، ومصطلح أدب أمريكا اللاتينية لكونه - بالإضافة إلى اللغة الإسبانية - يشمل اللغة

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 156

البرتغالية والإيطالية والإنجليزية، ومصطلح أدب إسبانيا السوداء لكونه يتضمن إيحاءات عنصرية.

٨ - اعتمدنا على كتاب:

Ch. AUBRUN, Histoire des lettres hispano - américaines, coll. Armand colin, 1954.

٩- المرجع نفسه ص ٧٣.

١٠- من الشعراء الذين أنجبتهم المرحلة نذكر أساسا: الشاعرة دييغو ماكسيا، والشاعرة أماريليس، والشاعر خوان دو إصبيونزا مدرانو، والشاعر بدرو دو برالتا إي بارنويبو.

١١ - من بين الشعراء الذي قتلوا رميا بالرصاص نذكر أساسا: مانويل باينو (١٨١٠-١٨٩٤)، خوان دياز كاروبياص (١٨٣٧-١٨٥٩)، خوصي طوماص كويلار (١٨٣٠-١٨٩٤)، لويس انكلان (١٨١٦-١٨٨٥).

١٢- بفضل أعمال فاليخو، ونيرودا، وميسترال، وهويدوبر، وغارسيا ماركيز، وخورخي لويس بورخيص، وميجيل أنجيل أستriاس ، وإرنستو صاباتو، وخوليو كورتازار، وكارلوس فوينتيس، وليزاما ليما، وماريو فارغاص يوسا.. إلخ.

١٣- فيما يخص هذا التحول الذي عرفه الأدب الإسباني-الأمريكي خلال العقود الأخيرة يمكن الرجوع إلى كتاب:

Angel Asteban traduction Juile Amount et Julien Roger, Introduction à la littérature hispano-américaine, Ellipses Edition, 2000, pp55-60

١٤- انظر إلى :

Shaw , Donald , Nuueva narrativa hispano-americana ,Madrid, Catedra, 1981.

١٥- وفي هذا السياق، فهو يزدري الرواية ولا يستثني منها إلا ما كتبه ثرفانتس، وستيرن ، وستفنسن. «إضافة إلى ذلك فإنني إنسان خجول. لما أقتحم رواية أجد بناية من مئات الأشخاص. أشعر بالدوار والتيه تجاههم، كيف يمكن لي أن أتعرف عليهم. يجب أن أعرف هويتهم، وأكشف عن الوشائج والروابط التي تجمعهم. وهذا يتطلب مني جهدا مضنيا»، مجلة ماكزين ليترير، عدد خاص عن خورخي لويس بورخيص، العدد ٢٥٩، ١٩٨٨، ص٥٤.

١٦- لقبه صول يوركيفيش Saul Yurkievich بالجوال في الكتب Book-trotter، المرجع نفسه، ص٥٣.

١٧- كاظم جهاد، «الواقع السحري يسرق كورتزار»، مجلة الكرمل، العدد ١١, ١٩٨٤، ص٢٩٢.

١٨- وفي هذا الصدد يقول خوليو كورتزار: «لا أنطلق في قصصي من أي تصور ثقافي. على العكس، أنطلق مما أسميه إحساسا إزاء الواقع الذي ينثال علي من طفولتي. لقد كان لي منذ صغري هذا الإحساس بأن الواقع ليس هو ما أظهرته لي مدرستي أو أمي، وإنما هو عبارة عن عناصر متداخلة ومتواصلة لا تحيل - من خلال الإحساس الذي كان ينتابني-إلى هذا النوع من الأشياء». جون بيير-أبريت، الحكاية والقصة القصيرة، م. سا ص١٥٧.

١٩- يتنقل سنتياغو Santiago من الأندلس إلى الأهرام بحثا عن الكنز مرورا ببيد دول المغرب العربي، ولما يعود إلى الأندلس يجد ما كان يبحث عنه في قعر داره.

٢٠- مجلة ماكزين لترير، م. سا ص ٣٠.

٢١- نذكر منها على وجه الخصوص: «الأدب الإسباني المعاصر بأقلام كتابه»، مجلة الجسرة الثقافية، العدد٤، ٢٠٠٠، الكتاب الإسباني المعاصر، ترجمة وتقديم د. طلعت شاهين، المجمع الثقافي، أبو ظبي ٢٠٠٤. الثقافة الجديدة (المغرب)، العدد المزدوج ٢٦-٢٧، ١٩٨٣. الواحد المتعدد دراسات في قصص بورخيص، منشورات البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ط١، ٢٠٠٣. ندف النار مختارات من القصة القصيرة جدا في المغرب وإسبانيا، ترجمة د. سعيد بنعبد الواحد، ود. حسن بوتكى، مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ط١, ٢٠٠٣.

-٢-

أربع قصص

خورخي لويس بورخيص *

٢-١

كتاب الرمل

ترجمة: إبراهيم الخطيب **

حبالكم الرملية (١)

جورج هربرات (١٥٩٣-١٦٣٣).

يتألف الخط من عدد لا حصر له من النقَط؛ والسطح من عدد لا حصر له من الخطوط؛ والحجم من عدد لا حصر له من الأسطح؛ والحجم الهائل من عدد لا حصر من الأحجام، قطعا ليست هذه more geometrico أفضل طريقة للشروع في سرد خرافتي. لقد غدا من الشائع اليوم تأكيد أن كل خرافة خارقة هي خرافة حقيقية؛ ومع ذلك فخرافتي حقيقية.

إنني أعيش بمفردي في الطابق الرابع من عمارة بشارع بيلكرانو. ومنذ حوالي بضعة أشهر، عند نهاية الظهيرة، سمعت طرقا ببابي. فتحته فدلف شخص مجهول. كان رجلا طويل القامة، ذا ملامح باهتة أو ربما كان قصر نظري السبب في رؤيتها على هذا النحو. وكانت هيأته- في مجموعها- تعكس فقرا وقورا. كان يرتدي لونا رماديا، ويمسك بيده حقيبة. وشعرت للتو أنه كان أجنبيا. حسبت للوهلة الأولى أنه رجل مسن؛ ثم أدركت أنني كنت مخدوعا بشعره القليل الأشقر المائل إلى البياض كشعر الإسكندنافيين. وفي خلال حديثنا، الذي لم يستغرق ساعة، علمت أنه ينتمي إلى جزر الأوركاد.

قدمت له مقعدا. وقبل أن يتكلم، ترك بعضا من الوقت يمضي. لقد كان ينبعث منه نوع من الحزن، شبيه بالحزن الذي ينبعث مني اليوم. قال:

-إنني أبيع الكتاب المقدس.

أجبته بدون حذلقة:

-توجد في هذا البيت نسخ إنجليزية من الكتاب المقدس بما فيها الطبعة الأولى، طبعة جان ويكليف. لدي أيضاً طبعة كبريانو دي فاليرا، وطبعة لوثر، التي هي أكثر الترجمات سوءاً من وجهة النظر الأدبية، ونسخة باللاتينية من «الميسر». كما ترى، ليست نسخ الكتاب المقدس ما ينقصني طبعا.

وبعد صمت أردف الرجل:

-لا أبيع نسخ الكتاب المقدس فقط. يمكنني أن أعرض عليك كتابا مقدسا قد يهمك. لقد اشتريته عند تخوم بيكانير.

فتح حقيبته ووضع شيئا على الطاولة. كان مجلدا من القطع الصغير، مسفرا بالنسيج. ويبدو أن العديد من الأيدي قد تداولته دون شك. تفحصته، فأدهشني وزنه الشاذ. قرأت على رأس الغلاف Holy writ وفي أسفله Bombay.

قلت ملاحظا:

-لا بد أنه ينتمي إلى القرن التاسع عشر.

فكانت الإجابة:

- لا أدري. لم أدر ذلك أبدا

فتحته بشكل عشوائي. كانت الحروف مجهولة لدي، وكانت الصفحات (التي بدت لي متلفة بما فيه الكفاية، وفقيرة الطباعة) مطبوعة على عمودين على نحو ما يطبع

* قاص وروائي من الأرجنتين.

** ناقد وباحث من المغرب.

الكتاب المقدس عادة. كان النص متزاحما، ومرتبا في شكل آيات. بينما وضعت في الزوايا العليا للصفحات أرقام عربية. ولقد أثار انتباهي أن الورقة الزوجية العدد تحمل، مثلا، رقم٤٠٥١٤، والفردية العدد، التي تتلوها، تحمل رقم ٩٩٩. قلبت هذه الصفحات، فإذا الترقيم على قفاها يتضمن ثمانية أرقام. كانت الصفحة مزينة برسم صغير، من قبيل ذلك الذي نعثر عليه في المعاجم: مرساة رسمت بالريشة، كما لو من طرف طفل عديم المهارة.

إذ ذاك قال لي الرجل المجهول:

– تأملها جيدا، فإنك لن تراها أبدا.

لقد كان في هذا التأكيد ما يشبه التهديد، لكن صوته لم يكن كذلك.

عينت موقع الصفحة في الكتاب بدقة ثم أغلقت المجلد. أعدت فتحه توا، وبحثت عن رسم المرساة، صفحة بعد صفحة، دون جدوى. ولكي أحجب دهشتي قلت:

– ألا يتعلق الأمر حقا بترجمة للكتاب المقدس إلى إحدى اللغات الهندية؟

أجابني:

– كلا

ثم أضاف خافضا صوته كما لو كان يأتمنني على سر.

– لقد اشتريت هذا المجلد في قرية من قرى السهل، مقابل بضع روبيات ونسخة من الكتاب المقدس. لم يكن مالكه قارئا، وأفترض أنه –حسب كتاب الكتب– تميمة . كان ينتمي إلى الطبقة الشعبية الأكثر انحطاطا وما كان بالإمكان السير في ظله دون الإصابة بالعدوى. لقد قال لي بأن كتابه يسمى كتاب الرمل نظرا لأن الكتاب والرمل–كلاهما– لا بداية ولا نهاية له.

وطلب مني أن أبحث عن الصفحة الأولى.

وضعت يدي اليسرى على الغلاف، وفتحت السفر بإبهامي، يكاد يلتصق بالسبابة. بذلت جهدا دون جدوى: فبين الغلاف واليد كانت هناك دائما بعض الصفحات، التي تبدو كما لو كانت تنبجس من الكتاب.

– والآن ابحث عن الصفحة الأخيرة.

أخفقت مجددا، فتمتمت بصوت لم يكن بعد صوتي:

– هذا غير ممكن

وبصوت هامس دائما، قال لي بائع الكتب المقدسة:

– غير ممكن ومع ذلك فهو تكن. إن عدد صفحات هذا الكتاب لا حصر لها تماما. فلا صفحة منه الأولى، ولا صفحة منه الأخيرة. ولست أفقه لماذا رقمت بهذا الشكل الاعتباطي. ربما بغية الإيحاء بأن مكونات سلسلة لا نهائية يمكن أن ترقم كيفما اتفق.

ثم أضاف، كما لو كان يفكر بصوت مرتفع.

–إذا كان الفضاء لا حصر له، فنحن في أية نقطة منه. وإذا كان الزمن لا حصر له، فنحن في أية نقطة منه.

أزعجتني تأملاته، فسألته:

– أنت متدين ، و لا ريب؟

– نعم، أنا كالفاني. إن ضميري مطمئن. فأنا متيقن أنني لم أخدع البدوي حينما أعطيته كلمة الرب مقابل كتابه الشيطاني.

أكدت له أنه لم يكن ليلام على صنيعه وسألته ما إذا كان مجرد عابر لهذه الأراضي. أجابني بأنه يفكر في العودة قريبا إلى وطنه. عندئذ علمت أنه كان اسكتلنديا من جزر الأوركاد فقلت له بأنني أحب اسكتلندا حبا شخصيا بسبب عشقي لستيفنسون وهيوم.

وصحح:

– وروبي بارنس.

وفيما كنا نتحدث، واصلت تصفحي للكتاب اللانهائي سألته متظاهرا باللامبالاة:

– هل تنوي إهداء هذه العينة الغريبة إلى المتحف البريطاني؟

أجابني:

– كلا، بل أعرضه عليك.

وحدد ثمنا مرتفعا باهظا.

أجبته، بصراحة، إن هذا المبلغ لم يكن بمستطاعي دفعه. ثم أغرقت في التفكير. وبعد بضع دقائق، كنت قد وضعت مخططي. قلت له:

–أقترح عليك مبادلة. لقد حصلت على هذا السفر مقابل بضع روبيات ونسخة من الكتاب المقدس؛ وأنا أعرض عليك معاشي التقاعدي الذي تسلمته حاليا ونسخة من الكتاب المقدس لويكليف بحروف قوطية، كنت ورثتها عن آبائي.

فهمس:

– A black letter wiclef.. (٢)

قصدت غرفة نومي وأحضرت له المال والكتاب. تصفح هذا الأخير وفحص العنوان بحماس المولع بالكتب.

قال لي:

– صفقة تاجر.

دهشت لكونه لم يشاكسني في الثمن. ولم أدرك إلا فيما بعد أن الرجل قصدني وقد عقد العزم أن يبيعني الكتاب. ودون عد الأوراق النقدية، وضعها في جيبه.

تحدثنا عن الهند، وعن الأوركاد، وعن سلالة الرنرويحيين (Jarls) الذين حكموا هذه الجزر. وحينما انصرف الرجل، كان الوقت ليلا. إنني لم أره بعد ذلك، و لا علم لي باسمه.

كنت أنوي وضع كتاب الرمل في الفرجة التي تركها كتاب ويكليف المقدس. بيد أنني قررت في النهاية إخفاءه وراء أسفار «ألف ليلة وليلة» غير المتجانسة.

استلقيت لكنني لم أنم. وحوالي الثالثة أو الرابعة صباحا أوقدت النور. بحثت عن الكتاب المستحيل وشرعت في تصفحه، فرأيت بإحدى الصفحات رسم قناع، وكانت الزاوية تحمل رقما، لست أدري الآن ما هو، مرفوعا إلى قوة تسعة.

لم أكشف كنزي لأحد. ولقد انضاف إلى سعادة امتلاكه الخوفُ من أن يسرق مني، ثم الشك في ألا يكون حقا غير متناه. ولقد جاء هذان الانشغالان لينميا حدة شراستي القديمة حيال البشر. كنت لا أزال أملك بعض الأصدقاء، فكففت عن رؤيتهم. هكذا لم أعد أغادر مثواي تقريبا وقد أصبحت أسير الكتاب. فحصت بالمجهر قفاه وغلافيه الخلقين، ودحضت كل إمكانية لوجود مكر ما. لقد لاحظت بأن الرسوم الصغيرة تبعد إحداها عن الأخرى ألفي صفحة. فسجلتها في فهرس أبجدي لم أتأخر في ملئه. غير أن تلك الرسوم لم تتكرر أبداً. وفي الليل كنت أحلم بالكتاب خلال الإغفاءات النادرة التي كان الأرق يمحضني إياها.

وكان الصيف على وشك الانصرام حينما أدركت أن هذا الكتاب كان رهيبا، بيد أن ذلك لم يجدني في الاعتراف بأنني كنت بدوري رهيبا. أنا الذي كنت أبصره بعيني وأتحسسه بأصابعي وأظافري العشر. أحسست أنه يثير الكوابيس، وأنه شيء بذيء يشتم الواقع ويفسده.

فكرت في النار، بيد أني خشيت أن يكون احتراق كتاب لا نهائي احتراقا لا نهائيا أيضا، يخنق بدخانه الكوكب الأرضي قاطبة.

تذكرت أنني قرأت، في مكان ما، أن أفضل موضع لإخفاء ورقة هو الغابة. وقبل إحالتي على التقاعد، كنت أعمل في المكتبة الوطنية التي تحتضن تسع مائة ألف كتاب؛ وأعلم أنه على يمين الممر ينساب سلم على شكل حلزوني إلى أعماق سرداب تحفظ فيه الصحف والخرائط. اغتنمت فرصة عدم انتباه العاملين فأضعت متعمدا كتاب الرمال فوق أحد الرفوف الرطبة، دون أن أحاول تحديد العلو أو المسافة اللذين يفصلانه عن الباب.

لقد ارتحت قليلا، بيد أني لا أريد حتى المرور من شارع مكسيكو.■

الهوامش

١ – وردت العبارة في الأصل باللغة الإنجليزية:
Thy rope of sands....

٢– وردت العبارة في النص الأصلي باللغة الإنجليزية.

المصدر: الأعمال الكاملة، الناشر إيميفي، ط١٩٧٥، ص–ص٢٣١/٢٣٥.

خورخي لويس بورخيص (١٨٩٩–١٩٨٦):

كاتب أرجنتيني، كان يحلم منذ صباه بأن يكون كاتبا كبيرا. تحقق حلمه بالمجهودات التي اضطلع بها في التحصيل الثقافي والإنتاج الإبداعي والفكري المتميز. اشتغل مستخدما في المكتبة البلدية (ميجيل كاني)، ثم مفتشا للدجاج والأرانب في سوق عمومي بزقاق قرطبة بعد فوز برون Peron في الانتخابات، ثم مديرا للمكتبة الوطنية ببوينس آيرس. درّس مادة الأدب الإنجليزي في كلية الفلسفة والآداب بجامعة بوينس آيرس. كرم في عدة جامعات ومحافل ثقافية، وقدمت له أوسمة وجوائز وشهادات الدكتوراة الفخرية في مختلف بقاع العالم اعترافا بمؤهلاته المعرفية والإبداعية وعطاءاته الثقافية. من مؤلفاته: أبحاث (١٩٢٥)، تاريخ الخلود (١٩٣٦)، الكاتب (١٩٦٠)، ذهب النمور (١٩٧٢)، كتاب الرمل (١٩٧٥)، تسع دراسات حول دانتي (١٩٨٢)، العدد (١٩٨١).

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 160

٢-٢

خوان مورانيا *

ترجمة محمد البكري * *

طالما رددت، على مدى سنوات، أنني تربيت في باليرمو. وكما يتبين لي ، اليوم ، أن المسألة لا تعدو مجرد فخفخة أدبية.. الواقع أنني ترعرعت فيما وراء الجانب الآخر لسياج طويل من قضبان مدببة الرؤوس كالحراب: في بيت ذي حديقة، وفي مكتبة أبي وأجدادي. وكما كانوا يؤكدون لي فإن باليرمو السكين والقيتارة يجوس منعطفات الأزقة: في سنة ١٩٣٠، خصصت دراسة لكارييغو، جارنا الذي غنى ومجد الأرباض. صدفة التقيت، بعيد ذلك، بايميليو طراباني. كنت ذاهبا إلى (مرون). ناداني طرباني باسمي، وكان جالسا بقرب نافذة المقصورة، تلكأت هنيهة قبل التعرف عليه. كم سنوات انقضت منذ تلك الفترة التي تقاسمنا فيها المقعد نفسه بإحدى المدارس في زقاق طاميس! لا بد أن رو بيرطو غوديل يتذكره.

لم يسبق لنا أن تعاطفنا قط، لكن الزمن فرق بيننا، وكذلك اللامبالاة المتبادلة. أذكر الآن أنه علمني أوليات اللهجة التي كانت دارجة آنذاك. تجاذبنا أطراف أحد تلك الأحاديث السخيفة التي تستميت من أجل استرجاع وقائع لا طائل من ورائها، وتنعي لك أحد زملاء الدراسة الذي لم يبق منه في الذاكرة سوى الاسم. فجأة قال لي طراباني:

- لقد استعرت كتابك عن كارييغو: إنك تتحدث فيه، باستمرار، عن الأطفال الأشقياء. لكن، قل لي، يا بورخيص ، ماذا تراك تعرف عنهم؟

كان ينظر إلي بصورة المرعوب.

أجبته:

- استندت إلى الوثائق..

قاطعني قائلا ، دون أن يترك لي مجالا للاستفاضة:

- استندت إلى الوثائق! يالها من كلمة! أنا لست في حاجة للاعتماد على الوثائق. هؤلاء الناس، أنا أعرفهم جيدا.

أضاف، بعد برهة صمت، وكأنه يستأمنني علي سر:

- أنا ، خوان مورانيا زوج خالتي.

لقد كان مورانيا من «الفتوات» الذين عاشوا أواخر القرن الماضي في باليرمو، وهو أبعدهم صيتا.

- كانت خالتي فلورنتينا زوجة له. قد تحظى هذه الحكاية باهتمامك.

نغمة التفخيم التي تكاد تصبح بليغة، وبعض الجمل الطويلة جدا شككتني في كونه لا يسرد هذه الحكاية لأول مرة.

لقد اغتاظت أمي، دائما، لكون أختها قرنت حياتها بحياة خوان مورانيا الذي لا ترى فيه سوى رجل بلا إحساسات، وتراه خالتي فلورنتينا رجلا نشاطاً وعملاً. أشياء كثيرة حكيت عن زوج خالتي. فلقد قيل إنه في إحدى الليالي - وقد كان سكرانا- سقط من كرسي العربة ، وهو ينعطف بها في زاوية زقاق كورونيل، فانشذخت جمجمته على الحجر. قيل أيضا إنه هرب إلى الأوروغواي في حين كانت الشرطة تبحث فيه عنه. لم تفسر لي أمي أبدا جلية الأمر، لأنه لم يكن بمقدورها تحمل عذابات صهرها. كنت صغيرا جدا،

---

* القصة مأخوذة عن مجموعة لخورخي لويس بورخيص، بيونيس إيريس ١٩٧٠، باريس ١٩٧٢، غاليميار، وقد عنونها ب «تقرير برونديي».

* * باحث من المغرب.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 161

ولم أستطع الاحتفاظ بأية ذكرى عنه.

حوالي سنة حلول الذكرى المئوية، كنا نسكن منزلا طويلا وضيقا في ممر راسل. بابه الخلفي، الموصد دائما بالمفتاح، يفضي إلى زقاق سان سلفدور. كانت خالتي تعيش في إحدى غرف المخزن . عجوز طاعنة في السن اختل عقلها قليلا ، نحيفة وناتئة العظام. كانت، أو على الأقل كما بدت لي آنذاك، جسيمة الخلقة. لا تتكلم إلا لماما، تفزع من مجاري الرياح، نادرا ما تخرج، لا تتركنا ندخل حجرتها. لقد ضبطتها، أكثر من مرة، تختلس الطعام أو تخفيه. كان رائجا في الحي أن موت مورانيا، أو اختفاءه، أصابها بالخبال. كنت أراها متشحة ، دائما ، بالسواد. معتادة على الحديث مع نفسها.

كان المنزل في ملك رجل يدعي السيد لوتشيسي، وهو حلاق حي باركاس. كانت أمي خياطة في البيت. لقد كانت الأحوال قاسية. وكنت لا أفهم كلمات يوشوشن بها : منفذ الأحكام، الحجز، حلول آجال الاستحقاقات. اغتمت أمي إلى أقصى الحدود، وكانت عمتي تردد بعناد: لن يسمح خوان لهذا الإيطالي بطردنا. وتذكر بالقصة التي حفظتها عن ظهر قلب، قصة الوقح الذي جاء من جنوب المدينة وتجرأ على التشكيك في شجاعة زوجها، ولما علم الزوج بذلك ذهب إلى الطرف الآخر من المدينة، وبحث عنه ثم أنهى المسألة بطعنة سكين واحدة، رماه بعدها في رياشويلو. لا أعرف ما إذا كانت القصة حقيقية. المهم أن هذه القصة ترددت على الأفواه، وأن الناس صدقوها.

تصورتني نائما وسط الأراضي المهملة في زقاق سيرانو، متسولا أو أبيع الزليق في سلة، كان هذا الحل الأخير يستهويني، لأنه يخلصني من الذهاب إلى المدرسة.

لا أعرف كم استمر فزعنا ذلك. قال لنا المرحوم أبوك، ذات يوم: لا يمكن قياس الزمن بالأيام كما تحصى الأموال بالسنتيمات أو البيسوات. فالبيسوات تتشابه جميعها، في حين لا يوجد يوم يشبه الآخر. بل وربما الساعات نفسها لا تتشابه. لم أدرك جيدا مغزى كلامه. لكن العبارة ظلت راسخة في ذهني.

في ليلة من تلك الليالي حلمت حلما انتهي بكابوس. حلمت بخوان (زوج خالتي)، لم يسبق لي أن عرفته قط، لكنني كنت أتخيله خلاسي هندي، قويا بشارب دقيق، ولمة طويلة. كنا نتوجه نحو الجنوب، عج مروج شاسعة وأدغال، لكن هذه المروج والأدغال كانت هي زقاق طاميس. الشمس تتربع عاليا كبدَ السماء في ذلك الحلم، وزوج خالتي خوان يرتدي بدلة سوداء. توقف بالقرب تا يشبه الصقالة في تر ضيق. دس يده تحت معطفه إزاء قلبه. ليس كمن يريد إخراج سلاحه، ولكن كمن يخفيه . قال لي، بنبرة كلها حزن: «لشد ما تغيرت»، ثم أخرج يده فلمحت براثن نسر. استفقت وأنا أعول في بهيم الليل.

في الغد، أججتني أمي على اصطحابها للذهاب عند لوتشيسي. كنت أعرف أنها ستطلب منه مهلة، ولا ريب في أنها اصطحبتني كي يفهم غريمها مبلغ مأزقها الذي تتخبط فيه. لم تبح بينت شفة لأختها التي لم تكن لتسمح لها بأن تهين نفسها بهذا الشكل. لم يسبق أن وضعت قدمي في حي باركاس. بدا لي أكثر ازدحاما وأسرع حركة، وأن الأراضي الفارغة فيه قليلة. وحين كنا ننعطف إلى زاوية الزقاق، لحظنا شرطة وحشدا من الناس أمام الرقم الذي ننشده. كان أحد الجيران يكرر، من مجموعة إلى أخرى، أنه استفاق، حوالي الثالثة صباحا، على وقع دقات قوية بباب لوتشيسي، وسمع الباب ينفتح ثم شخص يدخله، وبقي مشرعا. في الفجر، وُجد لوتشيسي مُمددا على عتبة الباب نصف عار. لقد قُتل بطعنات سكين. كان الرجل يعيش وحيدا، ولم تعثر الشرطة أبدا على المجرم. لم يُسرق شيء. وذكر أحدهم بأن المرحوم فقد بصره، كله تقريبا، في الأيام الأخيرة. قال آخر، بنبرة حاسمة: «لقد قُضي الأجل». هذه الحكمة ونبرة الصوت أثارا انفعالاتي. لقد أتيح لي، فيما بعد، ملاحظة أنه كلما توفي شخص، فلا بد أن يوجد، دائما، إنسان ليُعيد هذا الاكتشاف.

دعانا الأشخاص الذين سيسهرون بجانب الميت إلى شرب القهوة، فتناولت منها كأسا : في النعش، حل محل الميت وجه من الشمع، صرحت لأمي بذلك. فضحك أحد موظفي مصالح الدفن ثم أوضح لي بأن هذا الشخص المتشح بالسواد هو السيد لوتشيسي. نظرت مشدوها إليه فارتأت أمي أن تجذبني من ذراعي.

طوال شهور لم تتطرق الأحاديث إلى موضوع آخر غير تلك الحادثة. فالجرائم قد ندرت آنذاك: تذكروا الصدى والجلبة التي أحدثتها قضية (ميلينا)، و(كامبانا وسيتيرو) أما الشخص الوحيد في بوينوس أيريس الذي لم يأبه بتاتا بما حدث فهو خالتي فلورنتينا. كانت تردد، بإلحاح العجزة المعمرين: «ألم أقل لكم إن خوان لن يتيح لهذا الإيطالي فرصة رمينا إلى الشارع».

ذات يوم، كان المطر يهطل مدرارا. لم أستطع الذهاب إلى المدرسة، فبدأت أفتش المنزل. صعدت إلى المخزن. كانت خالتي هناك مشبوكة اليدين. تبيّن لي أنها لا تفكر في شيء. تفوح من الغرفة رائحة الحبيس. يوجد في إحدى زوايا الغرفة سرير من الحديد تتدلى سبحة من أحد قضبانه. في الزاوية الأخرى خزانة من الخشب للملابس. على أحد الجدران المصبوغة بالجير صورة لعذراء الكرمل. على طاولة النوم وُضع شمعدان.

ودون أن ترفع عينيها، توجهت خالتي إلي قائلة:

-أعرف ما الذي دفع بك للمجيء إلى هنا. إن أمك هي التي أرسلتك. فهي لا تريد أن تصدق بأن خوان هو الذي أنقذنا.

وجازفت بالقول:

-خوان ؟ لكن خوان مات منذ عشر سنوات.

وقالت لي:

- خوان هنا، أتريد أن تراه؟

فتحت درج طاولة سرير النوم وأخرجت منه خنجرا، ثم تابعت كلامها بصوت عذب:

- ها هو ذا. لقد تيقنت من أنه لن يتخلى عني أبدا. لم يدرج على وجه البسيطة رجل مثله، إنه لم يدع للإيطالي فرصة ليتأفف!

حينها فقط فهمت . إن هذه المخبولة المسكينة اغتالت لوتشيسي، تدفعها البغضاء، ولربما الجنون أيضا، ومن يدري ربما حبا. تسللت من الباب الخلفي، وعجت-تحت جنح الظلام- أزقة وشوارع حتى عثرت في النهاية على المنزل، وبيديها العظيمتين الضخمتين غرزت الخنجر في جسم الرجل. الخنجر هو مورانيا. إنه الميت الذي تستمر في حبه وإعزازه.

ولم أعرف أبدا إذا ما كانت قد أسرت لأمي بالحكاية. وماتت قبل قليل من طردنا.

بهذا تنتهي حكاية طراباني الذي لم أره قط فيما بعد. أعتقد أنني أستشف (في حكاية هذه المرأة التي خلطت-وقد بقيت وحيدة- بعلها بل نمرها بهذا السلاح الفتاك الذي تركه لها، سلاح جرائمه) رمزا إن لم تكن رموزا عديدة.

لقد كان خوان مورانيا رجلا، تسكع في أزقة أليفة لدي. عرف ما عرفه الرجال، وذاق طعم الموت، وصار سكينا فيما بعد ، ثم ذكرى سكين، وغدًا لن يصير سوى نسيان . الكل يصير نسيا منسيا.■

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 163

٢ـ٣

حكاية الحالمين*

ترجمة محمد البكري

روى المؤرخ العربي الإسحاقي هذه الحادثة:

عن الرجال الثقاة (غير أن الله وحده هو العليم بكل شيء والقدير الرحيم الذي لا ينام) أنه كان في القاهرة رجل بالغ الثراء والغنى، لكن سامي الخلق وكريما إلى حد أن بدد كل ثرواته الطائلة، ولم يتبق له سوى دار أبيه، فأجبرته الأحوال على الكدح ليكسب قوت يومه. ظل يعمل إلى أن رأى ذات ليلة وهو نائم تحت شجرة تين في حديقة بيته رجلا مبللا يخرج من فيه قطعة نقد ذهبية ويخاطبه: «كنزك في فارس، بأصبهان، سر لطلبه». «اذهب للبحث عنه». استفاق في الصباح الموالي وبادر إلى السفر الطويل مجابها أهوال الفيافي والقفار والوديان والبحار والقراصنة وعبدة الأوثان ومخاطر بني الإنسان، حتى وصل في النهاية إلى أصبهان. إلا أن الليل فاجأه وهو بظاهر المدينة قرب سورها، فقر قراره على قضاء الليلة بباحة أحد المساجد الذي كان بجواره منزل. وقضى حكم القدير على كل شيء أن تعبر عصابة لصوص المسجد الدار المجاورة له، فأيقظت الضوضاء النائمين الذين أسرعوا إلى طلب النجدة، وبدأ الجيران بالصراخ إلى أن حضر كبير العسس حيهم ومعه رجاله لكن العصابة تمكنت من الفرار عبر السطح. قام بتفحص المسجد حيث صادف الرجل القاهري. فانهال الخفر عليه يجلدونه بعصي البامبو إلى أن أشرف على الهلاك.

استعاد الرجل عافيته في السجن بعد يومين. أرسل كبير العسس في طلبه، لما حضر سأله: «من أنت؟ وما بلدك؟». رد عليه الآخر: «أنا من مدينة القاهرة الذائعة الصيت، واسمي محمد المغربي»؛ سأله كبير العسس: «وما الذي أتى بك إلى فارس؟»، ارتأى الرجل أن يسلك سبيل الصدق، فأجابه: «أتاني رجل في المنام ونصحني بأن أذهب إلى أصبهان، ففيها سعدي وثرائي. ها أنا بأصبهان، يبدو أن الكنز الذي وعدت به هو هذه السياط التي أجزلتم في الجود علي بها».

لما سمع كبير العسس هذه العبارات ضحكك حتى برزت نواجده من شدة الاستمتاع، ثم قال له: «أيها الأحمق المغفل ثلاث مرات وأنا أرى في المنام داراً في مدينة القاهرة، بداخلها بستان، وفي البستان ساعة شمسية، ووراء الساعة الشمسية تينة، خلفها نافورة، وتحت النافورة كنز. لم أول أي اهتمام لهذه الكذبة. أما أنت فلا شك أنك ولدتك بغلة وجني، سرت تائها من مدينة إلى أخرى. يحذوك الإيمان بحلمك فقط. لا تعد لرؤية أصبهان. خذ هذه النقود واذهب إلى حال سبيلك».

أخذها الرجل، وقفل عائدا إلى موطنه.من تحت نافورة حديقته (نافورة حلم كبير العسس) استخرج الكنز. من ثم بارك الله فيه وجزاه وأجزل في جزائه. الله الكريم الذي يَرى لا يُرى.■

* من كتاب ألف ليلة وليلة، الليلة ٣٥١، ألبوم المؤلفات وصور الحياة، دار نشر أليانث، مدريد، ١٩٩٩، ص – ص٩٧ – ٩٨.

٢ـ٤

ملكان ومتاهتان *

ترجمة: مصطفى حسمي **

يروي أهل اليقين (والله أعلم) أنه كان في سابق الأيام، بجزر بابل، ملك جمع مهندسيه وسحرته وأمرهم ببناء متاهة تكون في آية التعقيد والدقة بحيث لا يغامر بولوجها حتى أنبه الفتيان. ومن غامر بدخولها فلا شك ضائع. فكان هذا الإنجاز فتنة، لأن الله وحده هو مدبر الأمور الغامضة والعجيبة وليس الإنسان. ومع مرور الأيام وصل إلى بلاطه ملك من ملوك العرب فما كان من ملك بابل إلا أن أدخل ضيفه إلى تلك المتاهة (كي يتسلى ببساطته). وظل الملك الضيق يجول حائراً مهاناً داخل المتاهة إلى أن أقبل الليل. وعندئذ طلب العون من الله فاهتدى إلى الباب. وعند خروجه لم تصدر عنه أي شكوى، ولكنه قال لملك بابل بأن له في بلاد العرب متاهة لا مثيل لها في الروعة والدقة، وأنه - إن شاء الله - سيعرفه عليها في أحد الأيام.

وبعد عودته إلى بلاده جمع فرسانه وقواده ثم أغار على تالك بابل، فاستطاع - من حسن حظه - أن يهدم قصورها ويلحق أضراراً برجالها ويأسر الملك نفسه. ربطه إلى ظهر جمل سريع وقاده إلى الصحراء. وبعد ثلاثة أيام من السير، قال له: «يا ملك الزمان وجوهر وقياس الأوان.. لقد هممت بهلاكي في بابل داخل متاهة البرونز المتعددة السلالم والأبواب والجدران، والآن شاء العلي القدير أن يعرفك على متاهتي، فليست فيها سلالم للصعود، ولا أبواب للاقتحام، ولا دهاليز للاجتياز، ولا جدران تصد عنك الطريق».

وبعد ذلك فك رباطه وأطلقه في وسط الصحراء إلى أن لقي حتفه من شدة الجوع والعطش. والعزة للحي الذي لا يموت.■

---

* الألف، بروغويرا ليبرو أميكو، ١٩٥٧، ص ٣٣٧.

** باحث من المغرب.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 165

-٣-

البساتين المتصلة *

خوليو كورتزار **

ترجمة محمد الداهي

سبق له أن بدأ قراءة رواية، ثم تخلى عنها بسبب انشغالات طارئة. فتحها من جديد وهو عائد على متن القطار إلى منزله الفخم. أصبح يفتتن شيئا فشيئا بالعقدة وطبيعة الشخوص. في هذا المساء، وبعد أن تخلص من كتابة رسالة إلى وكيل مفوض ومن التشاور مع كبير الخدم حول عقد استئجار أرض، استأنف قراءة الرواية من جديد مستمتعا بسكينة الشقة التي ترقد في حضن بستان مكتظ بأشجار البلوط. استرخى على أريكته المفضلة، مديرا ظهره إلى الباب حتى لا يعير أهمية لمختلف التشويشات التي يمكن تقتحم محرابه وتكدره، وملامسا بيده اليسرى المخمل الأخضر. ذاكرته تستوعب بيسر أسماء الشخوص وملامحها. وسرعان ما أسره الوهم الروائي.

ينتشي بمتعة شبه فاسدة تزيحه شيئا فشيئا وسطرا بعد سطر عن محيطه، وهو واع بأن رأسه ممدد في استرواح على مخمل المسند العلوي، وبأن السيجارة مثبتة في يده، وبأن وراء النوافذ ترقص ريح الغسق تحت أشجار البلوط.

جملة بعد جملة، أصبح يشعر بأنه مشدود إلى الاختيار الخسيس الذي وصل إليه البطلان، ومستسلم للصور التي تتراص وتكتسي تدريجيا ألوانا وحياة. وهكذا، سيكون شاهدا على آخر لقاء بين الشخصيتين في كوخ تحتضنه الأدغال. تدخل المرأة حذرة، ثم يأتي الرجل ووجهه مخدوش بأشواك غصن. أوقفت، بطريقة عجيبة، سيلان الدم من الخدوش بلثمة. يتهرب من المداعبات، فهو لم يأت لينخرط من جديد في محفل هوى يخفيه ويحميه عالم الأوراق اليابسة والممرات السرية. أصبح الخنجر دافئا من كثرة احتكاكه بصدره. تحته، على إيقاع القلب، تنبض الحرية المنشودة. حوار ضعيف يجري على الصفحات كسيل من الزواحف، نحس معه بأن كل شيء محسوم منذ مدة، مداعباته تشمل جسد الحبيبة (كما لو أنه أراد التأثير عليها وإخضاعه) وهي ترسم بشناعة تخوم الجسد الآخر الذي كان من الضروري صرعه.

لم يتم التغافل عن أي شيء: حجج وصدف وأخطاء ممكنة. ابتداء من الآن، كل لحظة ستحظى باستعمال مدروس بدقة. ما كاد التكرار الشديد والمتضاعف يوقف الزمن حتى حكت يد خدا. بدأ الليل يرخي أجنحته.

بدون أن يتبادلا النظرات فيما بينهما تفارقا عند باب الكوخ، وكل واحد منهما منشغل بالمهمة التي تنتظره. ينبغي لها أن تتابع السير في الممر المتجه إلى الشمال. في الاتجاه المعاكس، التفت لحظة فشاهد أنها تجري وخصلة شعرها منحلة.. أخذ بدوره يجري، وهو ينحني تحت الحواجز والأشجار. في الأخير تراءى له من خلال الضباب البنفسجي للشفق المسلك الذي يفضي إلى منزله.

لا يجب على الكلاب أن تنبح، وهي الآن لا تنبح. لا يجب على كبير الخدم أن يكون هنا في هذا الوقت، وهو الآن غير موجود. صعد الأدراج الثلاثة، ودخل إلى المنزل. تصله عبارات المرأة من خلال الدم الذي يدوي في أذنيه. في البداية، توجد غرفة مظلمة فممر ثم درج مغطى بطنفسة. في الأعلى، يوجد بابان. لا أحد في الغرفة الأولى، ولا أحد في الغرفة الثانية. عند باب الصالون، الخنجر مثبت في اليد، والأضواء متسربة من الفرجات المتسعة، والمسند العلوي لأريكة المخمل موجود، والرجل مستغرق في قراءة الرواية ورأسه يظهر من أعلى الأريكة.■

هامش

ولد خوليو كورتزار في بروكسيل سنة ١٩١٤ لأبوين أرجنتينيين، قضى طفولته في الأرجنتين، واستقر بفرنسا سنة ١٩٥١. توفي سنة ١٩٨٤. من بين أعماله: الجوائز (١٩٦٠)، الحجلة (١٩٦٣)، كتاب مانويل (١٩٧٣)، نهاية اللعبة (١٩٥٩)، كل النيران نار (١٩٦٦)، جولة حول اليوم في ثمانين عالما (١٩٦٧)، نحب كلندا كثيرا (١٩٩٨).

* عن المجموعة القصصية، الأسلحة الخفية، ١٩٥٩، ص/ص ٨٥-٨٦.

** روائي من الأرجنتين.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 166

-٤-

اللـــحـم ❖

برخيليو بنييرا *

ترجمة سعيد بنعبد الواحد **

حدث هذا بسهولة كبيرة دون تصنع. كانت الساكنة – لأسباب لا داعي لعرضها – تعاني من نقص في مادة اللحم. انزعج الجميع وقيلت أشياء مؤسفة، بل وخطط بعض الناس لنوايا انتقامية. لكن، وكما يحدث دائما، سرعان ما رأينا تلك القرية المنكوبة تلتهم مختلف أنواع الأعشاب.

لكن السيد انصالدو لم يتبع العادة السائدة. بهدوء كبير شرع يشحذ سكينا ضخما من أواني المطبخ. بعد ذلك، أنزل سرواله حتى الركبتين وقطع من ردفه الأيسر شريحة رائعة. بعد أن غسلها ونقعها في الماء والملح، وثبتها، كما يقال، في المشواة ليشويها ووضعها، أخيرا، في المقلاة الكبيرة الخاصة بتحضير طرطات يوم الأحد. جلس إلى المائدة وبدأ يتذوق شريحته الرائعة. حينئذ، سُمع طرق بالباب؛ إنه الجار الذي أتي ليفرج عن همومه. لكن أنصالدو- وبإشارة أنيقة- جعله يرى الشريحة الرائعة. استفسره الجار، فاكتفى انصالدو بإظهار ردفه الأيسر. بدا كل شيء واضحا. خرج الجار بدوره مندهشا ومتأثرا دون أن ينبس ببنت شفة قبل أن يعود بعد هنيهة صحبة عمدة القرية. عج هذا الأخير لأنصالدو عن رغبته الملحة في أن يتغذى سكان قريته العزيزة، كما يفعل أنصالدو، على مذخراتهم الذاتية، أي على لحمهم الخاص، أوبعبارة أكثر وضوحا على لحم كل واحد منهم. بسرعة، تم الاتفاق على هذا الأمر،وبعد المبالغة في التعبير عن عواطفه، وفق عادة الناس المهذبين، انتقل أنصالدو إلى الساحة الكبرى للقرية ليقدم- حسب ما جاء في تعبيره الخاص- «عرضا تطبيقيا للجماهير».

حين وصل إلى هناك، أوضح أنه ينبغي لكل شخص أن يقطع شريحتين من ردفه الأيسر ، تعادلان تماما عينة من الجبص الملتحم المعلقة بسلك لامع. وأعلن أن الأمر يتعلق بشريحتين وليس بشريحة واحدة. فهو إذا كان قد قطع من ردفه الأيسر شريحة رائعة، فلأن الأمر يجب أن يسير بتوازن، أي أنه لا يصح أن يلتهم شخص شريحة دون الأخرى. بعض توضيح هذه النقط، انهمك كل واحد في قطع شريحتين من ردفه الأيسر. كان مشهدا عظيما، لكن من الأحسن أن لا نقف كثيرا عند وصفه. انجزت تقديرات حول المدة التي ستتمتع من خلالها القرية بمنافع اللحم. وتكهن أحد علماء التشريح المرموقين بأنه من أصل كل وزن يعادل مئة رطل- وبعد خصم الأحشاء وأعضاء أخرى غير صالحة للأكل- يمكن للشخص الواحد أن يستهلك اللحم لمدة مئة وأربعين يوما،أي بمعدل نصف رطل في اليوم. كان هذا التقدير- بغض النظر عن ذلك- باطلا. الأهم هو أن يستطيع كل واحد أن يتناول شريحته الرائعة.

وسرعان ما ظهرت نساء يتحدثن عن الفوائد التي يجنينها من فكرة السيد انصالدو. فمثلا، لم تعد النساء اللواتي التهمن أثداءهن سابقا ملزمات بأن يغطين قفصهن الصدري بالثوب، وأصبح لباسهن يقف عند حد السرة. بل إن بعضهن، وليس جميعهن،

❖ قصص Cuentos، منشورات الاتحاد، لاهابانا، ١٩٦٤، ص – ص١٤/١٨.

* كاتب من كوبا.

** باحث من المغرب.

لم يعدن قادرات على الصدع بأنهن ابتلعن ألسنتهن. وللإشارة فإن اللسان يعد من أطباق الملوك. كانت أمتع المشاهد تحدث في الشارع: هكذا لم تتمكن سيدتان لم تلتقيا منذ مدة من تبادل القبلات لأنهما استعملتا الشفاه في قلي طعام ذائع الصيت. كما أن مأمور السجن لم يستطع التوقيع على الحكم بالإعدام على أحد المحكوم عليهم لأنه أكل أنامله، التي كانت حسب «الذواقين» (كما هو شأن مأمور السجن) مصدرا لتلك الجملة المتداولة : «امتص فلان أنامله».

وقعت أيضا بعض الفتن الطفيفة. فقد رفعت نقابة صانعي حمالات الصدر احتجاجا شديد اللهجة إلى السلطة المعنية، فردت هذه الأخيرة بأنه ليس من الممكن خلق أي «شعار إشهاري» يحث النساء على استعمال حمالة الصدر من جديد. لكنها كانت فتنا بريئة لم توقف، بأي حال من الأحوال، استهلاك القرية للحمها الذاتي.

كان من أكثر الأحداث إثارة في ذلك اليوم الجميل تشريح آخر قطعة من لحم راقص بالي القرية. فتقديرا لفنه، ترك الراقص أصابع رجليه الجميلة حتى النهاية. لاحظ الجيران أنه كان قلقا جدا منذ عدة أيام. لم يتبق لديه سوى الجزء اللحيم من الأصبع الكبير. لذا دعا أصدقاءه ليشاهدوا العملية. وسط صمت دموي، قطع قطعته الأخيرة. ودون أن يضعها فوق النار تركها تسقط في الثقب الذي كان في ما مضى فمه الجميل. فجأة، تجهم الحاضرون كلهم.

لكنه بقي على قيد الحياة، وهذا هو الأهم. وماذا لو...؟ ألهذا السبب يوجد خُفا الراقص اليوم في إحدى قاعات متحف الذكريات المشهورة؟ لا نعلم سوى أن أحد الرجال الأكثر بدانة في القرية (كان وزنه مئتي كيلوغرام) استهلك كل مدخراته من اللحم الذي كان في متناوله في وقت قصير مدته خمسة عشر يوما (كان شرها إلى أقصى حد، وجسمه يتطلب كميات كبيرة من اللحم). بعد ذلك، اختفى عن الأنظار. كان يختبئ طبعا... لكن، لم يكن هو الوحيد الذي يختبئ، بل إن الكثير من السكان الآخرين بدأوا يتصرفون مثله. وهكذا، لما سألت السيدة أورفيلا ذات صباح ابنها- الذي كان يلتهم شحمة أذنه اليسرى - أين أخفى شيئا ما، لم تتوصل منه بأي رد. ولم ينفعها التوسل ولا التهديدات. بعد استدعاء الخبير في قضايا المختفين، لم يعثر سوى على كومة من الجاز في المكان الذي ظلت السيدة أورفيلا تحلف وتحنث بأن ابنها كان متواجدا به حين سألته. لكن هذه التحولات لم تُقَوض إطلاقا فرحة أولئك السكان. مم يمكن أن تشتكي قرية ضمنت رزقها؟. ألم يوجد حل نهائي لمشكل الأمن العام الذي خلفه انتفاء اللحم؟ أما اختفاء الناس شيئا فشيئا فتلك مسألة لا علاقة لها بالجانب الجوهري للمشكل، ولا يعدو أن يكون أمرا زائدا لا يغير شيئا من عزم أولئك الناس الأكيد على التزود بالغذاء النفيس. هل من الصدفة أن يكون هذا الأمر الزائد هو الثمن الذي يستوجبه لحم كل شخص؟ لكن يبدو من الحقير أن نطرح أسئلة ليست في محلها مادامت تلك القرية الحكيمة تتغذى بشكل جيد.■

هامش

(١٩١٢-١٩٧٩) **برخيليو بنييرا** مبدع كوبي ألف أعمالا في مجال القصة والرواية والشعر. ازداد وترعرع في كوبا حيث تلقى تعليمه وحصل سنة ١٩٤٠ على الدكتوراة في الفلسفة والأدب من جامعة لاهابانا. التحق بالعمل الدبلوماسي فاشتغل موظفا بالقنصلية الكوبية في بونس آيرس التي أقام فيها مدة أربع عشرة سنة، احتك في خلالها بأكبر مثقفيها وعلى رأسهم الكاتب خورخي لويس بورخيس الذي فتح له الباب للمساهمة في مجلة Sur الأدبية. ثم اشتغل بعد ذلك مصححا و مترجما لدى إحدى دور النشر الأرجنتينية. من بين أعماله: لحم روني (١٩٥٢)، مناورات بسيطة (١٩٦٣)، ثقل الجزيرة (١٩٤٢) وكل الحياة (١٩٦٩)، مسرح اللامعقول (١٩٦٧)، المخاوف القديمة (١٩٦٨)، قصص ١٩٦٤)، قصص باردة (١٩٥٦)).

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 168

-٥-

هذا الطفل البدين

الذي اشترى له أبواه كرة

مانويل بيلاريس *

ترجمة: حسن بوتكى **

هذا الطفل البدين الذي اشترى له أبواه كرة هو الطفل الوحيد المتراخي في المجموعة، انقسم أصدقاؤه إلى مجموعتين، وضعوا معاطفهم وجمعوها في أكوام لإبراز المرْمَيَيْن ثم اشتبكوا وبدأوا في ركل الكرة.

هذا الطفل البدين لا مهمة له سوى حراسة المعاطِف. لا يمكنه أن يتسلى بمجريات المباراة، ولا يمكنه أن يتناول أكلا خفيفا بينما الآخرون يلعبون، ولا يمكنه حتى أن يصفق (لحركة لعب ما). إذا صفق أو احتج على حركة سيضربه الفريق الخاسر. وإذا قال لهم: «إنها كرتي!» سيضربه أيضا الفريق الرابح.

هذا الطفل يعلم أنه حتى في حالة ما إذا لم يضربوه فإنه لن يستطيع أن يقول: «الكرة كرتي!». سوف يدير له أصدقاؤه ظهورهم وسيبقى وحيدا وكرتُه تحت ذراعه تسبب له ثقلا رهيبا على معدته وكأن هواؤها أصبح رصاصاً؛ وكأنَّ بُطَيْناً آخر نشأ له فوق بطنه الصغير.

الأطفال البدناء الذين يشتري لهم آباؤهم كرات محكوم عليهم بأن يضحكوا بهدوء ويصمتوا.

- اذهب إلى البيت واحمل معك الكرة.

- خذ كرتك واذهب ودعنا في هناء.

- إذن احفظ كرتك حيث تحفظ الدجاجة بيضها.

رأيت طفلا بدينا يقترب من قنطرة البِيَدْوكَتُو (١) كان ينظر حواليه بارتياب وكأنه يريد أنه يتأكد تا إذا كان أحد يتبعه. ولما رأيت أنه يحمل كرة، اعتقدت أنه ينوي الانتحار. جريت حتى اقتربت منه فنظر إليّ بخجل ثم قال بصوت عذب رنان:

- سأرمي الكرة. لقد سئمتها.

- تحب أن تلعب بالكرة؟

- أجل . يعجبني. لكن لا أحب أن ألعب وحدي.

- ولم لا تلعب مع أصدقائك الصغار؟

- لا يريدون.

أفرغ الطفل الكرة من الهواء.

- لماذا تفرغها من الهواء؟

- لا أريد أن تهبط وهي حية. لا أريد أن تنط وتعود إليّ مرة أخرى. لا أريد.

رمى الولد الكرة كمن يرمي نعلا من حلفاء أو قنب. سُمِعَ صوت الكرة وهي تسقط تحت القنطرة «بلاف». لكن الطفل لم يشعر بأي أسى، لأنه أفرغها من هوائها حتى تهبط وهي ميتة. وهكذا لم يحس بالضربة.

- كان علي أن أتخلص منها.

- فهمت.

- لا لم تفهم يا سيدي. كنت مستعدا أن لا ألعب بالكرة أبدا. لكن أصدقائي لم يرضوا أن أخلع معطفي ولو حتى لأحرس معاطفهم. كانوا يقولون إني كنت أخلع معطفي ليعتقد الناس أني ألعب

---

* قاص وشاعر من إسبانيا.

** باحث من المغرب.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 169

معهم. كانوا يقولون...

انفجر الطفل باكيا. تجمع حولنا بعض المارة.

- ما حصل لهذا الطفل؟

أجبت:

- الكرة.

وحتى لا أكذب، أشرت إلى الشارع السفلي وكأني أريد أن أُفْهِمَهُمْ أن الكرة ضاعت هناك.

فقال المارة بصوت واحد:- **لا تبك أيها الطفل. سيشتري لك أبوك كرة أخرى. لا تبك أيها الطفل، سيشتري لك أبوك كرة أخرى..**

واستمر الطفل في البكاء غير مكترث بهذه التعزية(٢).

وبعينين سابحتين في الدموع، محاطتين بالدموع، نظر إلي الطفل نظرة خوف. وكدت أقول له: «هيا. قد لا يشتريها لك أبوك»، لكن جماعة المارين ازداد عددها بشكل خطر. وإذا برجل يبدو جريئا وحازما يقترح بصوت مرتفع:

- فلنشتر حالا كرة لهذا الصبي. هذا نصيبي بسيطة هاتوا! فلنشتر له كلنا كرة.■

الهوامش

❖ بيلاريس، مانويل، قصص الغليون الجيد والغليون الرديء ، برشلونة، مطبعة روكاص ، ١٩٦٠

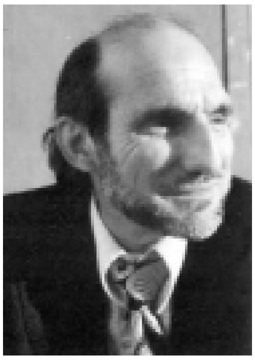
١- بيادوكتو: قنطرة من حديد علوها مئة وثلاثين مترا على خندق بشارع سيكوبيا بمدريد. تربط حي بالاصيو بحي لالاتينا. كانت مسرحا لعدة انتحارات نظرا لعلوها.

٢- استعار القاص للكرة صفة الموت (muerte) لما انفشت وانعدمت حركاتها، ولهذا تحلق المارة حول الطفل لتعزيته وتهدئة روعه كما لو فقد عزيزا عليه (المترجم).

مانويل فرنانديس مارتينث، وهو الاسم الحقيقي لمانويل بيلاريس (١٩١٢- ١٩٩٢) شاعر وقصاص إسباني ، يقترن اسمه بالمواضيع الاجتماعية و الأسلوب البسيط. تستمد النزعة الاجتماعية نسغها من الظروف التي عاشها بوصفه إنسانا عصاميا زاوج بين الدراسة و العمل. اشتغل عاملا بمنجم و مساعد بناء و بائع حديد ومستخدما بمكتب للسكك الحديدية. وجد في القصة القصيرة والشعر وسيلة للتعبير عن إحساساته ومشاعره وموقفه من الوجود.

من أعمال مانويل بيلاريس: قصائد منجمية (١٩٦٤)، مجتمع بلا حدود (١٩٥٠)، حكايات من حوض منجمي (١٩٥٠)، الرصيف (١٩٥١)، قصص الغليون الجيد والغليون الرديء (١٩٦٠).

بمناسبة مرور عام على وفاة الفنان التشكيلي العراقي شاكر حسن آل سعيد ستنشر «ثقافات» في عددها القادم ملفاً فنياً سيساهم فيه بعض الكتاب والباحثين وأصدقاء الفنان الراحل.



الفنان العراقي الراحل شاكر حسن آل سعيد

الفكر الممكن ومقاربة الظواهر الممكنة..

اكتناهات أخرى في خطاب السوبر حداثة

ياسر عثمان *

(١)

الأفكاروية

الأفكاروية.. اللامحدد في النص، والكون، واللغة،و الدين، والفلسفة، والمعنى.. الليبرالية وما بعدها.. الحداثة وما بعدها.. الحرية والحرية المتعالية.. الفرد، والمجتمع، والدولة، وكيف يتحقق معنى الأول ووجود الثاني من خلال الأخيرة.. ودوال معرفية وفلسفية أخرى يقارب لها حسن عجمي مؤلف هذا الكتاب «السوبر حداثة.. علم الأفكار الممكنة» الصادر عن دار بيسان للنشر والتوزيع والإعلام- بيروت ٢٠٠٥م.

ينطلق الكتاب من مقاربة العلاقة بين «الحداثة» و«ما بعد الحداثة»، و«السوبر حداثة»، وكيف يستخدم السوبر حداثة مفاهيم ومناهج ما بعد الحداثة من أجل الوصول إلى الهدف الرئيس للحداثة وهو المعرفة. وتتحقق تلك المقاربة من خلال فرضية رئيسة مفادها «إذا كانت الحداثة هي المذهب المؤمن بوجود منهج عقلي فلسفي أوعلمي مقبول يوصلنا إلى المعرفة، وهي أيضاً المذهب المؤمن بتأصيل المعارف، وإذا كانت ما بعد الحداثة هي المذهب المؤمن باستحالة تأصيل المعارف، فإن السوبر حداثة هي المذهب الذي يستخدم نتائج ومفاهيم ما بعد الحداثة في تحقيق الهدف الرئيس للحداثة وهو المعرفة».

ويقارب المؤلف «الأفكاروية» من منطلق كونها جزءاً من خطاب السوبر حداثة يدرس الأفكار الممكنة وكيفية تطبيقها في ميادين مختلفة، ويسعى إلى التوصل إلى معرفة العوالم الممكنة التي قد تشبه عالمنا الواقعي. فـ (الأفكاروية) أوعلم الأفكار يبحث في موضوعة «دراسة المذاهب الفكرية كافة (الفلسفية والعلمية والاجتماعية والأدبية... إلخ) شرط أن تكون تلك المذاهب لم تنشأ بعد. فهدف (الأفكاروية) هو بناء المذاهب، والأفكار الجديدة ومحاولة الدفاع عنها ورؤية فضائلها (أو نواقصها إذا أمكن) شرط ألا يعتبرها المؤلف هي حقاً مذاهبه وأفكاره. وبمعنى آخر، يحاول علم الأفكار أن يتوصل إلى تحديد مجموعة من الأفكار والمذاهب الفكرية التي من الممكن أن توجد، أو التي من الممكن أن يفكر بها فرد ما في عالم ما، أوالتي من الممكن أن تكون صادقة في عالم ما كما يقول مؤلف الكتاب. أي أن علم الأفكار (الأفكاروية) يساهم في إعطاء العالم حجة معرفية لكي يكتب وينشر ما فكر به، على الرغم من أنه غير مقتنع كلياً بما كتب أوفكر به، هذا لأن ذلك العلم يدرس الأفكار الممكنة، والتي قد لا يعتنقها، أولا يؤمن بها مؤلفها، أو أي فرد آخر.

و«الأفكاروية» علم ليس له منهج محدد بذاته لكن يمكن بفضل بنائنا فكرة ممكنة، أو مذهباً ممكناً أن نبني منهجاً تكناً.

ونظراً لتعدد العوالم، والظواهر الممكنة التي يبحث فيها علم الأفكار «الأفكاروية» فإن مناهج هذا العلم

---

* قاص من مصر / سكرتير تحرير المجلة.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 171

تتنوع وتختلف باختلاف تلك العوالم والظواهر.

(٢)

من النص إلى المعرفة

- اللامحدد في النص:

لدى كل نص أوخطابٍ عناصر غير محددة، يقسمها المؤلف إلى ثلاثة أنواع:

- اللامحدد في المفهوم.
- اللامحدد في المذهب.
- اللامحدد في العلاقة.

وتلك العناصر اللامحددة هي التي تميز خطاباً عن خطاب، ونصاً عن آخر. واللامحددات هذه هي التي تميز الخطابات والنصوص. وهي التي لا تحلل ولا تفسر إلا بمحددات ومفاهيم أولية شديدة الوضوح يطرحها النص أوالخطاب لتكون مفاتيح الولوج إلى لامحدداته.

- اللامحدد في العلوم:

ثابت واحد يسعى الكتاب لتأكيده تحت هذا العنوان، ألا وهو أنه لا يمكن من بين النظريات العلمية المتنوعة تحديد الصادق من بين هذه النظريات على وجه الإطلاق، بما أن التناقض بين مضامين تلك النظريات هو السمة الغالبة، على الرغم من اشتراك بعضها في التنبؤ بظواهر بعينها.

- اللامحدد والوقائع:

وقائع العلم غير محددة، ولكن كيف لنا أن نرى اللامحدد في العلم المنظور؟.. كيف نبرهن على أن حدثاً ما هو حدث محدد موضوعياً، في الوقت الذي يحمل الحدث نفسه صفات قابلة للتغير بفعل الزمن؛ فوقائع الماضي أساس وقائع الحاضر. وبين الصفات الموضوعية لكل منهما هوة واسعة تؤكد أن أحداث الماضي تأخذ صفات جديدة ومغايرة من الحاضر والمستقبل بما يجعلها أحداثاً غير محددة.. وهنا يمكن القول إن اللامحدد يقع في صلب الوقائع كما يقع في صلب العلوم.

-اللامحدد في الفلسفة:

كما ما هو من الصعب تحديد الصادق على وجه الإطلاق من بين النظريات العلمية، فالأمر كذلك بالنسبة للمذاهب الفلسفية. إذ إننا لدينا حدوساً فلسفية متضاربة، ومتناقضة تدعونا إلى قبول أفكار ونظريات مختلفة، ومتناقضة، ومن هنا يبقى الحدس لدينا الطريقة الوحيدة لتقييم نظرية فلسفية معينة، وقبولها دون نظرية أخرى.

- الشك واليقين /اللامحدد في المعرفة:

يبرهن المؤلف على المذهب اللامحدد في المعرفة من خلال طرحه لعدد من الأمثلة التي تؤكد صعوبة البرهنة على صدق، أوخطأ نظام من المعتقدات لدينا. وما دام من الصعب برهنة صدق أوخطأ ذلك النظام، فإنه من الصعب ومن غير المحدد موضوعياً ما إذا كان نظام المعتقدات لدينا صادقاً أم كاذباً.. أما الاستدلال المنطقي الذي يطرحه ليؤكد ما ذهب إليه من صعوبة برهنة صحة أوخطأ نظام معتقداتنا هو أنه للبرهنة على صحة أوخطأ ذلك النظام فإن عملية البرهنة هذه تحتاج إلى معتقدات أخرى هي بدورها جزء من نظام معتقداتنا، ما يجعل عملية البرهنة مستحيلة.

ويؤكد المذهب الشكي- الذي يستدعيه الكاتب- النتيجة السابقة نفسها إذ يدعي ذلك المذهب أنه من غير الممكن الحصول على المعرفة، وذلك لأنه لمعرفة(أ) فلا بد أن يكون لدينا برهان على صدق(أ) وعملية البرهنة تلك تتم من خلال (ب) التي تحتاج هي أيضاً إلى برهان من خلال (ج) التي تحتاج إلى برهان من خلال (د).... وبذلك نجد أنفسنا في متوالية غير محددة وغير منتهية من البراهين هي نفسها المتوالية التي تكون لدينا لو بدأنا في معرفة (د) من خلال (ج) و(ج) من خلال(ب) و (ب) من خلال (ا). هذا بالنسبة للمذهب الشكي، أما بالنسبة للمذهب اللاشكي، فإنه يدعي أنه من الممكن أن نعرف (أ)من دون البرهنة على صدقه بل يكفي الاعتقاد به. لكن تبقى لدينا مسألة اللامحدد نفسها التي تقول إنه

مكتبة ثقافات

من غير المحدد ما إذا كان للمذهب الشكي أوالمذهب اللاشكي قدرة تفسيرية مقبولة. وما سبق لا ينطبق على نظام المعتقدات لدينا فحسب، بل يقودنا إلى أنه من غير المحدد معرفة أي المعتقدات الراسخة لدينا خطأ وأيها صادق.

- اللامحدد في مسألة اللغة والكون والمعنى:

هناك تفسيران على الأقل في ما يطرح الكتاب لحقيقة أننا لا نستطيع إلا أن نستخدم مفاهيم الأشياء عندما نتكلم:

- التفسير الأول(المتعالي): ويذهب ذلك التفسير إلى كوننا لا نستطيع إلا أن نستخدم مفهوم الشيء في تعابيرنا اللغوية لأن الأشياء موجودة حولنا. فعندما نقول: إنها تمطر، فهذا معناه أن الغيوم هي التي تمطر. وهذا التفسير هو الذي يبرهن على وجود (أ) من خلال الإشارة إلى مفهوم(أ)

- أما التفسير الثاني: فهو التفسير الدارويني الذي يقول: إننا لا نستطيع إلا أن نستخدم مفهوم الشيء في لغتنا لأننا إذا لم نستخدم مفهوم الشيء فلن نبقى أحياءً. فاستخدامنا لصفات النمر عند التعبير عن وجوده بالقرب منا قد يستغرق وقتاً أطول. فإذا قلنا إنه توجد الصفات التالية خلف الأشجار: صفة المشي على أربع، وصفة السرعة في الجري، وصفة القدرة على التهام البشر إلخ. إذا قلنا ذلك، فإننا سنحتاج إلى وقت أطول لنعرف ماذا يوجد بالقرب منا خلف الأشجار.

وعلى الرغم من اختلاف التفسيرين السابقين، فإنه من غير المحدد معرفة أي منهما صادق وأيهما خطأ. هذا فيما يتعلق بمسألة اللامحدد في الكون واللغة. أما فيما يتعلق بمسألة اللامحدد في المعنى، فإنه من غير المحدد معرفة ما إذا كانت الظروف الخارجية أم الحالات الداخلية للفرد هي التي تحدد المضمون أوالمعنى.

- اللامحدد في الطبيعة، والفن، والأدب:

يقرأ المؤلف تحت هذا العنوان في عدد من الاستدلالات التي من خلالها يتحقق من فرضيته القائلة باستحالة تعريف المادة والفن والأدب. وتتحقق عملية الاستدلال لديه من خلال تفكيكه الماهيات والتعريفات المتنوعة للمادة والفن والأدب.

وبمنطق التفكيك ذاته الذي ينتهجه يثبت فرضيته عن المعرفة. تلك الفرضية التي تشير إلى أنه من غير المحدد ما إذا كانت لدينا معرفة أم لا.

(٣)

من البيولوجيا والدين

إلى الظواهر الاجتماعية والعقل الجماعي

- الفرضية الأولى التي يسعى المؤلف للتحقق منها في هذا الجزء من الكتاب هي أن لامحددية الأديان والأشياء والظواهر الاجتماعية والصفات والأنظمة هي التي تقودها إلى النمو والتطور.. فسؤال لماذا نشأت الأنظمة، والأديان، والصفات، والأشياء؟ لا توجد له إجابة محددة. وهذا ما قادها جميعاً للنمو، والتطور.

- أما الفرضية الثانية، فهي أن مقاربات الواقع، والظواهر، والأحداث الاجتماعية تحتكم إلى أسس ونظريات مختلفة ومتنوعة باختلاف وتنوع المجتمعات التي تنشأ فيها تلك الظواهر والأحداث. فالمجتمع الديني يتقبل فكرة أن الدين عاملٌ أساسيٌ في تحديد المجتمع وظواهره.

أما المجتمع الذي يسيطر عليه عامل الاقتصاد فهو المجتمع الذي اقتنع بفرضية أن الاقتصاد يشكل العامل الأساس في تحديد ظواهر المجتمع.

- وتأتي الفرضية الثالثة التي تقول: إن الظواهر الاجتماعية ظواهر تراكبية. ويستفيد المؤلف في تحقيقه هذه الفرضية من مفهوم التراكب القائم في ميكانيكا الكم. كما أن تلك الظواهر الاجتماعية لا يمكن التسليم بوجود قوانين تحكمها. وأيضاً لا يمكن التسليم بمطلقية وجود مثل تلك القوانين.

- وأخيراً يطرح هذا الباب مقاربات أخرى للمؤلف تتعلق بالفعل الجماعي والفردي والفرضيات التي تحكم عمل كل منهما.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 173

(٤)

من الديمقراطية والأخلاق إلى الدولة والفرد

يقارب الكتاب في هذا الفصل عدداً من المفاهيم التي تبدو قلقة باستمرار في الفكر السياسي مثل:

- مفهوم الديمقراطية، والليبرالية، وكيف يشكلان معاً نظرية واحدة تشكل بدورها المدخل الرئيس للنظام السياسي الأفضل. ثم يراهن المؤلف بعد ذلك على مبدأ إعادة توزيع الثروة بوصفه الضمانة الأقوى للحفاظ على حقوق الآخرين في حرية التصرف فيما يملكون ولا يمكن لهذه الضمانة أن تتحقق دون منح الأفراد حقهم في امتلاك عمل وبيت، وتعليم مجاني، وطبابة مجانية، وكذا حقهم في امتلاك غذاء مجانا، ومنحهم ضمانة شيخوختهم.

- الحرية بمفهوميها السلبي والإيجابي، والحرية المتعالية، والرأسمالية اللااحتكارية.

وأخيراً مفهوما التعددية والقومية، وكيف يساهم احترام الدولة والمجتمع للأولى في بناء الثانية.

- من المثقف؟ وما دوره الاجتماعي؟

يقرأ المؤلف في هذا السؤال مستنداً بالأساس إلى رؤية إدوارد سعيد للمثقف ودوره الاجتماعي، ومستعيناً بمقولة سعيد «إن الدور الاجتماعي للمثقف يكمن في ان يكون لا منتمياً إلى جماعة، هاوياً لا يتقن العلم كحرفة، ومعكراً للوضع الراهن. فالمثقف هو الشخص الذي من غير الممكن التنبؤ بتصرفاته لأنه لا يرضخ لسلطة عقيدة ما أو حزب ما... ومن إحدى وظائفه أن يحطم المسلمات والمفاهيم السائدة التي تُحِدُ من التفكير والتواصل الإنساني..» بمعنى أن المثقف يجب أن يكون مستقلاً فكرياً. وهذا لا يتحقق له إلا عندما يصبح هاوياً لا محترفاً.

ويختتم المؤلف مقاربته مفهوم المثقف بقراءة الاختلاف الكائن في مفهوم المثقف في كل من الحداثة، وما بعد الحداثة، والسوبر حداثة. فالمثقف في الأولى هو مالك المعيار الصحيح للحكم على المعتقدات وصاحب الحقيقة والمعرفة..وفي الثانية هو الناقد والرافض لمعيار صحيح ولحقيقةٍ، ومعرفةٍ واحدة، لأن المعيار متكثر والحقيقة والمعرفة نسبيتان.أما السوبر حداثة فتقول: إن المثقف غير موجود، هذا لأن مفاهيم: المعيار، والحقيقة، والمعرفة لابد أن تستبدل بمفهوم الممكنات، فالسوبر حداثة تدرس ما هو ممكن، وليس ما هو صادق، وما هو معرفة بالنسبة إلى معيار معين أوآخر.

ويؤكد المؤلف جوهر خطاب السوبر حداثة في هذه المسألة «فبدلاً من أن تقول السوبر حداثة أنا أعرف أوإنها لحقيقة بأن كذا، تقول من الممكن أن كذا».

- الأخلاق والثورة:

يقرأ هذا العنوان في رؤية الحداثة، وما بعد الحداثة، والسوبر حداثة في مفهوم الثورة وطبيعتها، وكيف أن الحداثة تدعي الأفضلية للنظام الديمقراطي الليبرالي،أو النظام الاشتراكي، وكيف تدعي ما بعد الحداثة أنه لا يوجد نظام من النظامين السابقين أفضل من الآخر. وأخيراً كيف تبرهن السوبر حداثة على أن النظام التوازني الذي يجمع النظامين الديمقراطي والاشتراكي هو النظام الأفضل الذي يحقق دولة ترعى الحقوق الإنسانية وتدشن منظومة الأخلاق.

- مقام الدولة مقام الفرد:

تدور تلك الموضوعة من الكتاب حول مفاهيم الفرد، والدولة، والمجتمع وطبيعة العلاقة السببية فيما بينهم. وكيف تصنع الدول مجتمعاتها. فالدولة التي تشغل مؤسساتها، وتحقق الحريات، والعدالة، وتهتم برفع دخول الأفراد هي التي تبني المجتمع، وتحقق له النهضة في شتى الميادين.

(٥)

من الهوية والحرية إلى الوعي والكون

موضوعة هذا الجزء من الكتاب تدور حول مفاهيم: الكون، الوعي وعلاقة الأول بالثاني، ثم

مكتبة ثقافات

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 174

مقاربة مفاهيم الهوية، والحرية انطلاقاً من مقولة ماكس تغمارك Max Tegmark بوجود أكوان متطابقة، ولا متناهية في العدد. هذه العوالم متشابهة في أدق التفاصيل كأنها مرايا تنظر بعضها بعضاً إلى بعض».. من جهة أخرى، وانطلاقاً من فيزياء الأكوان المتطابقة فإنه حسب المؤلف تتنوع نظريات الهوية الشخصية استجابة لفرضية وجود أفراد مشابهين لنا في أكوان أخرى محتملة، كل فرد منهم هو قرين لفرد في عالمنا يطابقه مادياً وفسيولوجياً وسيكولوجياً.

وتواجه نظريتا المذهب المادي، والمذهب السيكولوجي، وهما أهم نظريتين تقاربان تلك المسألة (مسألة الهوية الشخصية) تواجهان انتقادات ترفض أن تكون الهوية الشخصية كامنة في التطابق المادي والسيكولوجي، ومن ثم فإن إمكانية الاختلاف الفيزيائية هي الأصدق في تحليل الهوية الشخصية، بما أنها ترينا كيف يختلف- فيزيائياً- كل فرد في أي عالم عن قرينه في العوالم الأخرى من حيث تصرفات كل منهما.

(٦)

التفسير اللغوي والمشاكل الفكرية

يبدأ هذا الجزء من الكتاب بطرح فرضيته الأساس وهي أن الحقائق والأشياء والأحداث ليست سوى بناءات لغوية. وبذا يمكن مقاربة مفاهيم مثل مفهوم الاحتمال، والدين، والمعتقد على أنها بناءات لغوية. فعملية الاشتقاق اللغوي، وعملية إعطاء معانٍ جديدة للكلمات الجديدة هما العمليتان اللتان تبنى على أساسهما الأديان.. فمثلاً يمكن مقاربة مفهوم «الله» نظرياً عن طريق الاشتقاق كما يسوقها الكاتب. فكلمة «الله» مكونة من أداة التعريف «ال» وكلمة « له». و« له» في اللغة تعني ملكه، ومالك الأشياء هو صانعها. أي أن الله هو مالك كل شيء وهو العظيم، وهو القادر إلخ. ويختم المؤلف هذا الجزء بإبراز دور التحليل والتحليلية في حل المشكلات الفكرية والجدليات العلمية القائمة في العلاقات بين الأشياء مثل العلاقة بين المادة والطاقة، والعلاقة بين العقل والجسد.

(٧)

الفلسفة الافتراضية والنصوص الممكنة

- المنهج العلمي والنصوص الافتراضية:

المنهج العلمي هنا هو المنهج الذي ينظر إلى النص الأدبي على أنه مكون من حقائق الفيزياء، ومحكومٌ من قبل قوانينها فيستعين بالنظريات العلمية من أجل أن يفسر النص. وانطلاقاً من هذه المقولة، ومن مبدأ الارتياب الذي يحكم العالم الفيزيائي يقارب المؤلف مسألة النص الافتراضي، وكيف تتسع المسافة بين ذلك النص، وواقعه، ويحقق مقاربته تلك من خلال مقاربته كتاب «رخامة الإسفنج» لمحمد خريِّف، وديوان «أبابيل على وتر الكرنفال» لـ لامع الحر.

ثم يختم المؤلف كتابه بطرح عددٍ من تحليلات السوبر حداثة، ورؤيتها للمفاهيم والأشياء. ومقاربة هذه التحليلات بما تقدمه الحداثة، وما بعد الحداثة من تحليلات للمفاهيم والأشياء نفسها، ثم يطرح المؤلف سؤاله الرئيس في هذا السياق «هل نحن في عصر السوبر حداثة؟».■



سعد الله ونوس والمسرح السياسي

هيا صالح *

منذ عرف الكاتب السوري الراحل سعد الله ونوس طريقة الكتابة للمسرح، وهو يسعى جاهداً، فيما أنجز من أعمال، وفي كتاباته النَّظرية على حدّ سواء، إلى خلق مسرح عربي له هويته الخاصَّة وملامحه المختلفة. فكان أن ابتدع مصطلح «مسرح التسييس» الذي كان الخيار التقدّمي والتطوّر الطبيعي للمسرح السياسي، الذي آمن به ونّوس أداةً من أدوات التَّغيير الاجتماعي، وفنّاً ذا رسالة تنويرية، تتعدّى مجرد الإضحاك والتَّسلية، إلى الغوص في أعماق المجتمع، وطرح قضاياه، وتبنّي همومه، دون أن يُؤَثِّر ذلك على فنّيات المسرح.

ولا غرابة في ذلك، فونّوس يرى أن المسرح «نشأ سياسياً وما يزال، وحتّى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة، ويتحاشى الخوض في مشاكلها، ويبتعد ما استطاع عن شجونها ودوّاماتها، فإنه يعبّر عن موقف سياسي، ويؤدّي وظيفة سياسية، هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية، وإلهاؤهم عن التفكير بأوضاعهم، وسبل تغيير هذه الأوضاع، وذلك جوهر المسرح».

وانطلاقاً من وجهة نظره هذه، فإن ونّوس يدرك جيّداً أبعاد العلاقة الوثيقة تاريخياً بين المسرح والسياسة، منذ عصر الإغريق الذين توجّه مسرحهم لكل فئات المجتمع، معبّراً عن التناقضات الموجودة في ذلك الزمن، والتي فرضَتْها ظروفه السياسية والاجتماعية والاقتصادية... مروراً بمسرح شكسبير الذي ركّز على الصراع المرير بين المجتمعين الإقطاعي السائد، والرأسمالي الذي يسعى إلى فرض وجوده، وليس انتهاءً بالمسرح الذي ارتبط بالحركة الثورية الشيوعية، ممّا قاد إلى تعريفه بأنه «مسرح طبقي، انبثق من نضال الطَّبقة المُسْتَغَلَّة في نضالها ضدّ الطبقات المُستَغِلَّة».

هذا الموضوع الشائك، كان مدار اهتمام الباحثة صبحة أحمد علقم، التي أنجزت فيه كتاباً بعنوان «المسرح السياسي عند سعد الله ونوس»، والذي صدر بدعم من وزارة الثقافة الأردنية قبل فترة وجيزة، في ٢٣٠ صفحة من القطع الكبير، توزَّعت على ثلاثة فصول رئيسة، وتمهيد يتضمَّن تعريفاً بمصطلح المسرح السياسي وظروف نشأته، حيث أكّدت الباحثة فيه أن هذا الشكل من المسرح نشأ وازدهر عربياً بعد هزيمة حزيران (١٩٦٧)، في إطار محاولته تقديم رؤية واعية للواقع العربي ومشاكله، رغم ما اتَّسم به في بداياته من حماسة زائدة، وخطاباتية مباشرة، على يد كتَّاب المسرح، ومنهم ونوس نفسه الذي فضَّل لاحقاً تبنّي مصطلح «مسرح التسييس»، والترويج له، بدلاً من مصطلح «مسرح التسييس»، لأن مسرحه لا يقوم فقط على طرح القضايا السياسية، وإنَّما يَعْمَد إلى تسييس الطبقات الكادحة التي من المفترض أن يتوجّه إليها مع ضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية، وهو ما ينسجم وتطلعاّت هذا الكاتب الإشكالي إلى بناء علاقة إشكالية مع اللغة، بدأت بالتبلور -كمشروع- بعد الهزيمة، حيث كان ونوس يطمح إلى إنجاز الكلمة-الفعل، التي يندغم في سياقها حلم الثورة وفعل الثورة

---

* كاتبة من الأردن.

معاً...

وتحدِّد الباحثة ثلاثة عناصر رئيسة في مسرح ونوس التسييسي، وهي: القضية السياسية التي تستحق الاهتمام منه، والقالب الفني الذي يُجَسِّد هذه القضية، والجمهور -وهو أهم عنصر- لأنه محور العملية المسرحية عنده، كما يُشير في بياناته النَّظرية... وهذا الجمهور يتشكَّل من الطبقات الفعليَّة التي تحتاج إلى التسييس، وهي الطبقات الشعبيّة، لأن الطبقة الحاكمة مسيَّسة، وتهدف إلى تدمير الطبقة الشعبيَّة، وإبقائها في دائرة الجهل، مع امتلاكها القوة اللازمة لذلك، سياسياً واقتصادياً.

وربما كان أهم ما يميِّز مسرح التسييس الذي ابتدعه ونوس عن المسرح السياسي، أن جميع الوسائل والأشكال الفنيّة المسرحية بالنسبة له، مؤسَّسة على إقامة حوار بين خشبة العرض وصالة الجمهور. وفي ذلك يقول ونّوس في كلمة ألقاها في الاحتفال بيوم المسرح العالمي (١٩٩٦): «لو جرت العادة على أن يكون للاحتفال بيوم المسرح العالمي، عنوان وثيق الصلة بالحاجات التي يلبّيها المسرح، ولو على مستوى رمزي، لاخترتُ لاحتفالنا اليوم هذا العنوان: «الجوع إلى الحوار»... حوار متعدّد ومركّب وشامل...

فالحوار، كما نعلم، يتطلَّب أجواء مفعمة بالحرّيّة والديمقراطية، وهذا ما تفتقر إليه المجتمعات في العالم الثالث، حتى أنّ انعدام فعاليَّة المُتَفَرِّج العربي، يُعَدُّ من أبرز العوائق التي واجهت مسرح التسييس، منذ بداياته، إلى يومنا هذا، رغم أن هذه الظاهرة ناتجة بالأساس عن إحكام سيطرة السلطات الحاكمة على المجتمعات والشعوب التي تحكمها، وسلبها حرية الفرد في التعبير، وقراره الخاص المبنيّ على قناعاته.

ونتيجةً لما تلعبه السلطة من دور رئيس في تقليل فعالية المتفرج العربي، لجأ ونّوس (أسوة بغيره من كتّاب المسرح) إلى التراث، كوسيلة للإفلات من الرقابة على مسرحه الذي يسعى من خلاله للوصول إلى الجماهير، والتأثير عليها. فكتب زونّوسس تحت تأثير وطأة المسرح السياسي المباشر أربع مسرحيات هي: (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران ، الفيل يا ملك الزمان، مغامرة رأس المملوك جابر، والملك هو الملك)، وظل مسكوناً بالمسرح التسييسي حتى أعماله الأخيرة، مثل: (الاغتصاب، منمنمات تاريخية، يوم من زماننا، أحلام شقية، ملحمة السراب، والأيام المخمورة)، ولكن بعيداً عن حدّية هذا الشكل من المسرح التي كانت موجودة في الستينات والسبعينات، وفي ذلك يقول ونوس، بعد ما شاهده من تغييرات في بنية المجتمع العربي في التسعينات خصوصاً: «إن فاعلية المسرح في تقديري الآن، هي بالضبط ألا يشغل نفسه في التغيير الثوري السريع، وأن يكون وسيلة معرفية توسّع أفق المتفرج معرفياً...».

وتدرس الباحثة صبحة علقم في الفصل الأول من كتابها القضايا السياسية في مسرحيات ونّوس، وأوّلها قضية السلطة، التي يأتي اهتمامه بها محصلة طبيعية لاهتمام مسرحه بتغيير المجتمع ، فهو يعتقد أن السلطة تمتلك الوسائل القادرة على إحداث التغيير، بل تكاد تكون المسؤول الأساسي عنه، لأن المتفرج -الإنسان- الذي يُفترض أن يكون المالك لهذه القدرة مُغَيَّبٌ عن الفعل، ومُسْتَلَبٌ الإرادة بفعل هذه السلطة.

وبهدف رصد التطور والتحوُّل الذي طرأ على فهم ونّوس للسلطة، ومعالجاتها، تعرض الباحثة مجموعة مسرحيات تمثّل المراحل المختلفة في تجربته، مثل مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير)، التي تتركَّز ثيمتها الأساسية في التنديد بالاستبداد، والطغيان، ودكتاتورية السلطة، وذلك من خلال حكاية مواطن بسيط مسالم بعيد عن أمور السياسة، لكنه يجد نفسه فجأة أسير شرك كلامي خانق قاده إليه أحد مخجي السلطة... ويتطرَّق ونّوس في هذه المسرحية إلى تصارُع السلطات وانقسامها، مع الانقلابات المسرحية المتوالية على صعيد الشكل، وهو في هذا الأمر إنّما يحاكي الواقع العربي في الستينات.

ويعالج الكاتب في مسرحية (جثّة على الرصيف) ما أفرزه الواقع السلطوي من تفاوُتٍ طبقي بين فئتين اجتماعيتين؛ الأولى تملك كل شيء، بما في ذلك

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 177

السلطة، بينما الثانية لا تملك حتى حقّ أفرادها في الموت بسلام، وقد عدَّ بعض الباحثين مناقشة ونّوس لهذه القضية في الستينات، بمثابة دلالة واضحة على تحوّله عن الفكر الوجودي العبثي إلى الاشتراكية العلمية، التي تطمح إلى تقويض أركان النظام الطبقي. ويبرز هذا التحوّل في مسرحية (الفيل يا ملك الزمان)، التي كشفت عن خطر الفئة التي تأخذ على عاتقها مسؤولية تبصير الناس بواقعهم، وتستثيرهم لتسهيل مهمّتها في الحصول على مكسب ذاتي، ولا يكون الخلاص إلاّ بالتوعية والتعبئة المعنوية لأفراد المجتمع، وامتلائهم بالفكر الثوري السياسي الاجتماعي، وبالمواقف الإيجابية في مواجهة الفساد.

وعموماً، فقد غابت السلطة الدينية عن مسرح أعمال المرحلة الأولى في تجربة ونوس، لتظهر ركناً أساسياً في بنية السلطة في مسرحية (الملك هو الملك)، وترتفع وتيرتها في الأعمال الأخيرة، مدفوعةً برغبة ونّوس في استجلاء أعماق الذات الإنسانية، بينما حافظت السلطة السياسية على وجودها قوّة ضاغطة على أفراد مجتمع المسرحيات، عبر أجهزتها الأمنية والعسكرية، فكانت الأداة التي تبطش بالشعب، وتنفّذ أوامر السلطتين الدينية والاقتصادية.

وفي الوقت الذي غابت فيه أحداث الصراع المباشر بين أقطاب السلطات في أعمال ونّوس، ظهرت السلطة التربوية – الاجتماعية، خصوصاً في مسرحية «يوم من زماننا» التي تكرِّس سطوة الدولة وأنظمتها، دون مراعاة لهدفها المتوقَّع، بزيادة وعي أبناء المجتمع، كما ظهر أفراد مجتمع المسرحيات يعانون الجوع والقهر والظلم، مع غيابهم عن المشاركة الفاعلة في سير أحداثها، في أعمال مرحلة ما قبل حزيران.

وبالنسبة لقضية فلسطين، فبالإضافة إلى مسرحية (حفلة سمر)، التي ناقش فيها ونّوس أسباب ضياع الأرض الفلسطينية عام ١٩٦٧، فقد أفرد مسرحية أخرى طويلة بعنوان (الاغتصاب) كتبها عام ١٩٨٩ لمعالجة هذه القضية، وهي عبارة عن تأمّل شخصي من جانبه، ودعوة إلى إعادة التفكير بهذه القضية الجوهرية، بصورة ديمقراطية بعيدة عن المخاوف والمحرّمات، والمناخ الإنشائي الذي أُحيطت به. إذ يتوجّب علينا أن نفهم جوهر الصراع العربي – الصهيوني، وأيديولوجية العدو، حتى نتمكّن من مقاومته، وهذا ما عمل الكاتب في مسرحيته على تحقيقه، خصوصاً وأن الأعمال المسرحية العربية التي تناولت حضور الشخصية الصهيونية الدرامية وجهاً لوجه مع الشخصية الفلسطينية في بؤرة درامية واحدة متشابكة، قليلة جداً.

وفي السياق ذاته، تؤكّد الباحثة أن مسرحية (حفلة سمر) فجَّرت جملة من القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية دفعة واحدة، وأظهرت هذه القضايا وتداخُلها من منظور تقدّمي، وهذا ما أدّى إلى منع عرضها في دمشق لفترة طويلة. فقد انتقدت المسرحية أبواق الإذاعات ووسائل الإعلام إبان الهزيمة، تلك التي أوقعت الناس في شرك التظليل، ولم تقدّم صورة واضحة وحقيقية عن أجواء المعركة، إذ كانت تتحدّث عن نصر مؤزّر، بينما كانت تجري على أرض الواقع هزيمة ساحقة.

أمّا الفصل الثاني من الكتاب، فقد جاء بعنوان (تقنيات مسرح التسييس)، ورصدت علقم فيه مجموعة من التقنيات التي استخدمها ونّوس في أعماله، وأهمها تقنية التغريب التي تُعَدّ ثمرة من ثمرات عشقه للمسرح الملحمي البريشتي. حيث يتجاوز التغريب كونه مبدأً جمالياً، ليشير إلى موقف أيديولوجي وسياسي، من خلال ربطه بمقاومة الاستلاب الاجتماعي. ويتم التغريب بوسائل عدّة، أبرزها: الرواية، بمعنى أن يحلّ السرد محل الدراما، بهدف تبديد الوهم الذي يسيطر على مُشاهد العرض المسرحي، وإبعاد الأحداث المسرحية، مِمّا يتيح للمتفرج فرصة الحكم على ما يجري أمامه، خصوصاً وأن الراوي يحرص على أن يؤكد بُعْدَ الأحداث عن الزمن الحاضر، وتعلُّقها بأناس وظروف سابقة.

ومن وسائل التغريب أيضاً: التأكيد على تاريخية الأحداث، أي نقل الأحداث من زمان العرض ومكانه

إلى زمان ومكان آخرين، وهناك أيضاً تقطيع الحادث المسرحي، فالحكاية في هذا المسرح البريشتي، لا تُقَدَّم بشكل متسلسل ومتصاعد، وإنما تتخلّلها وقفات وأغنيات وتعليقات، وعرض للافتات، وعناوين للأحداث، ووصف للشخصيات إلخ.

وقد استخدم ونّوس كل هذه الوسائل، فهي تبرز واضحة في معظم مسرحياته، خصوصاً: (الملك هو الملك، الفيل يا ملك الزمان، ومغامرة رأس المملوك جابر)، كما يلجأ ونّوس إلى الخطاب التعليمي المباشر، وفَضْحِ اللعبة المسرحية، والمسرح داخل المسرح (سهرة مع أبي الخليل القباني نموذجاً).

وتتوقّف الباحثة عند التسجيلية، كشكلٍ من أشكال المسرح السياسي، والتي تكمن قوتها في أنها تختار من جزيئات الواقع عيّنة قابلة للاستعمال والعرض نموذجاً للأحداث الحاضرة والمهمة، فهي لا توجد في مركز الأحداث، لكنّها تأخذ موقف المراقِب والمحلّل لتدمج الجمهور في القضية المطروحة بشكل مختلف، وتبسط الحقائق والمواقف التي تعرضها بشكل حادّ وعنيف. بعد ذلك تعرّج علقم على موقف ونّوس من الاقتباس والإعداد المسرحي، ومفاده أن النّص المسرحي ليس معطى ثابتاً وواحداً في الزمان، بل أن له تاريخيّته المتغيّرة والمتنامية، ويترتّب على ذلك أن أيّ نص مسرحي قابل للتجديد وإعادة الإبداع، وفقاً لطبيعة العصر الذي يعيش فيه المتفرج. أضف إلى هذا أن النص المسرحي إذا كان وليد زمانه، فإنه -بلا شكّ- وليد البيئة التي يظهر فيها ويحمل خصوصيتها، لذلك حين ترحل المسرحية لِتُقَدَّم في بيئات أخرى قد تتحوّل خصوصيتها البيئية إلى حاجز يحدّ من فعاليّتها، وإلى غرابة تصرف الجمهور العريض عنها، ممّا يترتّب على المقتبِس أن يدرس بيئته التي ستُقَدَّم عليها العروض، ومتفرّجه الذي يحاوره.

ويُخْتَتم الكتاب بفصل، درست الباحثة فيه بعض مسرحيات ونّوس الأخيرة على مستوى الأحداث والشخصيات واللغة، بدءاً من مسرحية (الاغتصاب)، التي يعدّها النّقاد إضافة جديدة على صعيد الشكل والمضمون في تجربة ونّوس المسرحية، فكانت إبداعاً خالصاً له، وبداية مسار جديد في تحديد معالم شكل مسرحي خاص به، ينأى عن صالة العرض المسرحي وجمهورها، فضلاً عن أنّ ونّوس يستفيد في هذا العمل من جميع التيارات المسرحية التي اطّلع عليها، فثمَّة تأثر واضح بمسرح العبث، وثمّة استعارة لبعض التقنيات الروائية، كتداعي الذاكرة.

وما من شك في هذا الشكل المسرحي الذي ابتدعه ونّوس، كان حصيلة سنوات من القراءة والتأمّل والتجريب المسرحي، فهو يقول بهذا الشأن: «انقطعتُ عشر سنوات عن كتابة المسرح، كنت أعلم خلالها أنني لا أستطيع أن أواصل الكتابة إلاّ بعد مراجعة جدّية لما أنجزته، وإلى ما آل إليه المسرح في بلادنا». وونّوس هنا يعترف أن المسرح يعاني الآن من طغيان وسائل الاتصال الأخرى عليه، وتراجع دوره السابق، لذلك حاول تطوير أشكاله، حتّى يحقّق له البقاء؛ فهو «العلامة الحقيقية على وجود مجتمع مدني» الذي يفتح أقنية الحوار، ولا يُغلق الأبواب بوجهها، وغيابه يعني غياب الحرية الإنسانية، لا الفكرية فقط، لأنه في المحصّلة فنّ «لا يزدهر إلاّ بحريّة الكاتب والمتفرّج معاً».■

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 179

أدونيس في حياة شعرية

جمال الموساوي *

صدر للباحث المغربي الدكتور محمد بونجمة عن دار ما بعد الحداثة بفاس كتاب جديد حمل عنوان «أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية: يقارب فيه قصيدة أدونيس «مفرد بصيغة الجمع» باعتبارها سيرة ذاتية، وفي ما يلي عرض لهذا الكتاب الفريد في موضوعه.

يطرق الدكتور محمد بونجمة في كتابه المعنون «أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية» موضوعا نادرا، من جهة العلاقة الملتبسة والتنافر الذي يبدو بينا بين الشعر كنوع أدبي قائم على استدعاء الخيال قبل كل شيء والسيرة الذاتية كجنس سردي على علاقة وثيقة بالرواية بما يطبعها من ارتباط بوقائع حدثت، قد تكون عادية ومبتذلة وقد تكون أرقى من ذلك. وهو موضوع نادر أيضا من جهة قلة الدراسات التي حاولت القبض على الصلة الممكنة بين الشعر والسيرة الذاتية.

حين نقرأ كتاب «أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية» نجد أنفسنا وسط خطين متوازيين أحسن الكاتب رسمهما ليسيجنا داخلهما، فهو لكي يدفع بأطروحته التي تتوخى إثبات كون قصيدة «مفرد بصيغة الجمع» لأدونيس ما هي في الواقع إلا سيرة ذاتية، يستدعي عملا موازيا تمكن من خلاله من التقاط الإضاءات التي أثبت بها ما هو سيرذاتي في القصيدة، وهذا العمل هو حوارات وتصريحات الشاعر وخاصة كتاب صقر أبو فخر «حوار مع أدونيس: الطفولة، الشعر، المنفى» الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر سنة ٢٠٠٠

ولكن قبل ذلك يمهد المؤلف لعمله، لأطروحته - لنقل - بالتأكيد على نزوع الكتابات الحديثة نحو تحقيق أكبر تداخل تكن بين الأنواع الأدبية حتى لا يبقى سؤال التباس العلاقة بين السيرة الذاتية والشعر سؤالا ذا أهمية لدى القارئ خاصة وأن أدونيس الشاعر كما ورد في الكتاب «هو صاحب مشروع مشروع حداثي ضخم سواء تعلق الأمر بالتجديد على مستوى اللغة أو بإعادة النظر في التراث» العربي بحيث إن أدونيس هدف إلى «تجاوز الأنواع الأدبية وصهرها في نوع واحد هو الكتابة»، بهذا يكون الدكتور محمد بونجمة قد وطد أساس كتابه، وجعلنا كقراء نبدأ بالتسليم بسلامة طرحه في اعتبار قصيدة «مفرد بصيغة الجمع» سيرة ذاتية فعلا. كما يدعم توجهه هذا باستدعاء الشاعر الألماني غوته الذي اعتج كل ما كتبه «شذرات من اعتراف كبير» وجان كوكتو الذي يرى أن كل ما يصدر عن الشعراء والكتاب «يسهم في بناء رسمنا الذاتي ويفضحنا»، وبذلك أيضا يكون لعلاقة الشعر بالسيرة الذاتية ما يبررها خاصة مع فليب لوجون الذي غير من تحديده لمفهوم السيرة الذاتية بعد أن أقدم ليرى «على» إنتاج نصوص تتداخل فيها خصائص القصيدة الشعرية بخصائص السيرة الذاتية.

وحين قلت إن بونجمة يطرق موضوعا نادرا فقد كان ذلك وليد إحساس بكون كتابه يفتح الأفق أمام رغبة وفضول جامحين للبحث في هذا المجال بالغ التعقيد والالتباس. ومن هنا لذة القراءة في الكتاب.

ف «أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية» يضعنا في مباشرة في قلب حياة الشاعر الكبير الذي جاء ليزلزل طرائق الكتابة العربية وأشكال اشتغالها وهو المنحدر من من وسط فلاحي وأهله ملتصقون بالأرض والعمل فيها. من هذه الأرض بالتحديد جاء أدونيس والمؤلف يقتنص الحدث. حدث الولادة، حيث خرج الطفل علي إلى الفضاء الرحب (سجل الكتاب ثلاث ولادات لأدونيس: الأولى في قريته قصابين والثانية في بيروت والثالثة في باريس). إذن خرج أدونيس من هذه الأرض التي كانت جرحا. فهل كانت جرحا لأن الطفل علي الذي كانه لم يعش طفولته كأي طفل: لم يستمتع بها وبلهوها؟ ربما، لكن هذا الحرمان أتاح له من جانب آخر أن يعيشها في الشعر ويشكلها كما يريد.

* كاتب من المغرب.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 180

يبدو من خلال «القرائن» التي يقدمها الكتاب أن قصيدة «مفرد بصيغة الجمع» سيرة ذاتية فعلا وأن يحقق شاعر في حجم أدونيس الارتباط الصعب بين الشعر والسيرة الذاتية ليس بالأمر المستعصي، شاعر كل همه زعزعة ثوابن الكتابة العربية والتحليق بها في الآفاق الكونية الرحبة. و يتحدث الكاتب بونجمة عن مقارنة بين أدونيس ودانتي بحيث إن الأخير أعاد النظر في الحضارة الأوروبية بينما تأمل أدونيس صعودا ونزولا الحضارة العربية والإسلامية. إن تأملا بهذا الشكل لشاعر من حجم أدونيس هو تأمل أيضا في تشكيل الهوية كما هو تأمل في تحول الذات الفردية، فهو حين يراجع الحضارة العربية إنما ينظر إلى تحوله هو نفسه باعتباره إنسانا عربيا، وإلى صيرورته في الزمان وإلى تحديد علاقاته بما يحيط به، في ظل تطلعه إلى الكونية التي تمكن من تحقيقها. وقد عثر الدكتور محمد بونجمة على شواهد كثيرة على هذا التطلع المبكر لدى الشاعر وخاصة ما تعلق بلقائه بالرئيس السوري آنئذ شكري القوتلي وإصراره على إلقاء قصيدة عمودية بين يديه وهو لما يتجاوز الثانية عشرة من عمره ، وقد تُوج هذا اللقاء بخوله إلى مدرسة اللاييك في طرطوس، ليصعد منها إلى جبل المعرفة الشاهق ويصبح في ما بعد حامل مشعل الحداثة في الشعر العربي وفي الحياة العربية عموما. يستعرض المؤلف هذا الحدث فيورد المقطع التالي من قصيدة «مفرد بصيغة الجمع»:

ضعوا خشبة
ليتقدم ذلك الواقف
جلست أنظر
قمت مشيت حافيا تحت مطر يضحك
والهواء قصبة تبكي
سميت الفضاء قدما واتجهت نحو الطريق
«متى يبلغ العتبة» سمعت الريح تسأل الريح
«متى توضع الخشبة» سمعت الحجر يسأل الحجر
متى يخرج من اليوم
هذا الطالع كالعدد وأسماؤه النار»

لقد طلع أدونيس شمسا لتضيء طريق الشعر العربي الحديث فأشعلت النيران وبخرت ما ركد من المياه في بحور هذا الشعر حتى إنه عمد إلى تقصير المسافات بين نوعين من الكتابة: الشعر والسيرة الذاتية، فكتب جزءا من سيرة حياته شعرا، وهو ما يصر كتاب «أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية» على تأكيده أي التأكيد على أن أدونيس ألح على الشعر بوقائع حدثت ولكنه جللها بهاتا من الخيال الذي لا يتخلى عنه هذا النوع الأدبي أبدا.

في الفصل الثاني من الكتاب يعمد المؤلف إلى البحث في مسألة امتداد سيرة أدونيس أي قصيدة «مفرد بصيغة الجمع «في» الكتاب: أمس المكان الآن» وذلك من خلال قراءة موازية مرة أخرى . فهو يرى أن الكتاب هو المؤلف النهائي الذي حلم أدونيس – كعادة المفكرين والكتاب الكبار– بكتابته ليقدم عبره تفسيره الخاص للعالم سيرا بشكل خاص على نهج ملارميه الذي تأثر به الشاعر العربي عميق التأثرحتى أن أدونيس لم ينف كونه أخذ فكرة تأليف الكتاب أو المؤلف النهائي عن هذا الشاعر الفرنسي الذي يعتجه حسب ما ورد في كتاب محمد بونجمة شاعرا عربيا في العمق.

وبوقوف المؤلف في هذا الفصل على مناطق مشتركة كثيرة بين «مفرد بصيغة الجمع» و«الكتاب: أمس المكان الآن » يكون قد أثبت فعلا امتداد القصيدة في الكتاب، الكتاب الذي يشكل بدوره سيرة ربما غير مكتملة لأدونيس وقد ينقحها ويشذبها ما دام أن المؤلف النهائي ضرب من الأوهام.

ومع أن «أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية» واضح القصد من خلال العنوان بالذات فإن المؤلف أبى إلا أن يحلق في سماء أخرى محييا بذلك ما شكل في وقت سابق موضوع جدل ونقاش، أعني التطرق لكتاب كاظم جهاد «أدونيس منتحلا» الذي اعتبره أدونيس في حينه – إذا لم تخني حافظتي– نوعا من تمرد الأبناء. لقد أثار هذا الكتاب حين صدوره زوابع مع توابع كثيرة لكنها لم تنل من قامة أدونيس. وقدلا نجد لتحليق المؤلف في هذا الاتجاه علاقة بسيرة أدونيس الشعرية بالرغم من جزمه بأنه «لا يمكن الحديث عن سيرة أدونيس الشعرية دون الإشارة إلى المسألة التي أثارها الناقد كاظم جهاد وهي الهوامش الأساسية» ولعل العلاقة المكنة هي فقط كون قصيدة «مفرد بصيغة الجمع» معنية جدا بهذه الهوامش وما أثارته حولها قراءات أخرى لعبد الرحمان مجيد الربيعي ومنصف الوهايبي وهو ما قد يتوسع فيه الدكتور محمد بونجمة مستقبلا بحكم تخصصه الأكاديمي في شعر أدونيس.■

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 181

فنـــون



Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 182



الشاعر والفوتوغرافي محمد الحلواجي *

أنا شجرة ضاربة في حقل الفلسفة وأرفض شرف إلصاقي بالسريالية!

حاوره: عباس يوسف **

وكأنَّما الركون للقلب .. فضاءٌ لا تَحُدُّهُ حُجُبٌ كي يرتضي هدأة الآفاق.. فالقلب حبٌّ فسحته الهيام.. أرضه سبعُ سمواتٍ ثامنها إغراقٌ في الصورة وابتعادٌ عنها بشفيف خيطٍ قُزحيٍّ المروق .. كمن يبحثُ عن صورةٍ تجترحُ دواخله وهو غير قادرٍ على الهمس والبوح .. هسيس القلب متمكّنٌ من القبض والاجتراح.. دَالٌ على الجدَّةِ من المكان .. فاتحٌ لشعرية أو شاعريةٍ أخرى تنهضُ وتتأجّجُ في فُسَحٍ زمانيةٍ ومكانيةٍ ربّما تكونُ أنضر وقعاً على روحه .. أخفض وطأةً عليه مما كان فيه. هكذا عرفتُ الحلواجي.. وهكذا عَلَّنا نلامسهُ اليوم لنتحسّس صُوَرَهُ وصورته المتمارية عبر هذا الحوار:

❖ ما الذي جعلك تندفع للصورة الفوتوغرافية بهذا الشكل القوي؟

❖❖ لم أندفع للصورة.. ولكنها هي التي اندفعت إليّ! فقبل بضع سنوات.. كانت الصدفة وحدها ضالعة في هذا الاكتشاف.. كنتُ أقفُ أمام صخرة الروشة في بيروت.. تماما في البقعة التي يلقي منها المنتحرون أنفسهم إلى الزاوية الأخرى لهاوية العدم والألم! كنتُ واقفا هناك دون أن أفقه طبيعة المكان.. في يدي كاميرا صغيرة أحملها للمرة الأولى في حياتي دون أن أفهم السبب.. وفي تلك البقعة لم أرم نفسي .. لكنني بدأتُ أرمي ببطء بعضا من تاريخي الشخصي وبعضاً من نُثار حياتي السابقة. هكذا بدأ السحر مع الكاميرا التي اكتشفت فيما بعد أن لفظها مشتق من اللغة الإيطالية وهو ذو جذر عربي (قمرة). وكاميرا بالإيطالية تعني حرفيا: غرفة.. والكاميرا البدائية كانت تسمى الغرفة السوداء أو الغرفة المظلمة.. كما اقترح عالم بصرياتنا الحسن بن الهيثم الذي ابتكر في القرن الميلادي العاشر.. عدسة تعتبر بدائية جدا قياسا بالمعايير المتطورة لعدسات اليوم ولكنها كانت رائدة في عصره.. ففي كتابه (المناظر) بحث بن الهيثم في موضوعات انكسار الضوء وكان أول من قام بتشريح العين وشرح كيفية تكوين الصور على شبكة العين ووضع لأقسامها

---

* شاعر وفوتوغرافي من البحرين.

** فنان تشكيلي من البحرين.



أسماء أخذها عنه الطب الغربي.. كما جعل علم البصريات علما مستقلا له اسمه وقوانينه واهتم بالآلات البصرية وقام بحساب درجة الانعكاس في المرايا المستديرة والمرايا المحرفة وتوصّل إلى معرفة قانون تأثير العاكسات الضوئية ثم حقق في تأثير الفضاء على الأشعة وتكبير الأحجام بواسطة الزجاجة المكبّرة. وقد استخدمها العرب والمسلمون في عصر ابن الهيثم لاستطلاع كسوف الشمس.

❖ هل ثمّة علاقة بين الصورتين.. الشعرية والفوتوغرافية؟ فالصورة الشعرية مصدرها القلب..والفوتوغرافية مصدرها العين.. كيف توفق بينهما على مستوى النص؟

❖❖ إذا تطرقت للتوفيق.. فإنني ما أزال أعتبر نفسي في بداية الطريق.. مع خوف لا أخفيه من مغبّة وضع الحدود الصارمة للفصل باعتساف بين أشكال التعبير الإنساني.. حتى أنني عندما أنشر نصاً أبادر إلى تسميته بـ (كتابة) كي أتحرر سلفاً من ورطة الشكل.. أو أعكس للمتلقي بشكل مباشر ورطتي في عدم قدرتي على تحديد هوّية ما كتبته بيقين بارد ومستسلم للطرائق السهلة في إطلاق التسمية؟ ثمَّ لماذا يجب أن تكون هناك تسمية مسبقة لما نكتب؟ لماذا لا يكون الشكل شاسعا مثل بياض الورقة على الأقل؟ فإذا كان المرء رافضا للتقاليد البالية.. كيف له أن يسهم في التأسيس لتقليد يومي أو مُعيش، أو معاصر دون وعي منه؟ لماذا نخاف ألاّ نكون بلا شكل؟ لماذا يجب علينا أن نشبه أحدا.. أو يشبهنا أحدٌ ما؟ لماذا يجب علينا تعليب الكتب على أرفف المكتبات لنكتب على طرف غلاف أحدها كلمة: شعر.. ونكتب على آخر رواية أو مسرحية إلخ.ألا تشبه هذه الكلمات التوصيفية ما يواجهنا لدى دخولنا إلى مركز للتسوق حين نجد يافطات تتدلى فوق رؤوسنا لتقول مثلا: لحوم/ أسماك/ خضراوات/ ألبسة/ أو أحذية!؟ هذا أمر فج.. أما إذا جرى الحديث عن تنوع النص اليوم في الساحة العربية.. فسنجد أن الشعراء يصنفون بتصنيفات مبتسرة تدعو للشفقة.. فهذا شاعر تفعيلة من الطراز الأول، وذاك شاعر نثر ممتاز الخ. أما فيما يتعلق بسؤالك حول مرجعية الصورة الشعرية للقلب والصورة الفوتوغرافية للعين.. دعني أجادلك في هذا الأمر ببيت شعري أعتبره من أجمل ما نزفتهُ روح المتنبي قبل أكثر من ألف سنة : «وإطراق طرفِ العينِ ليس بنافعٍ إذا كان طرفُ القلبِ ليس بمُطرقِ». فبصورة مبدئية أنا أرى أن كلا من الشاعر والمصوّر رائيان .. كلاهما يتعامل مع الصور المرئية سلفا.. انطلاقا من صورة العالم الأولى.. الدهشة الأولى المختزلة في عين البشرية.. كشف الضوء الذي لا يمكن للوجود أن يتبدى من دونه.. فبالضوء يستطيع الكائن رؤية الأشياء ورصد وجودها في العالم على اختلاف ألوانها وصور مادتها.. فمن دون الضوء تستحيل الحياة إلى مساحة لا متناهية من سواد العدم.. ومن هنا اكتشفت الكائنات جميعها بمن فيها الإنسان وللمرة الأولى: فعل الضوء والعتمة.. الفضاء والظل.. الليل والنهار.. الأبيض والأسود وعبرهما تباعا كل الألوان التي تعطينا مفارقة مدهشة.. فإذا ما قمنا بمزج جميع ألوان الرسم معا تنتج لنا اللون الأسود.. أما إذا قمنا بمزج

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 184



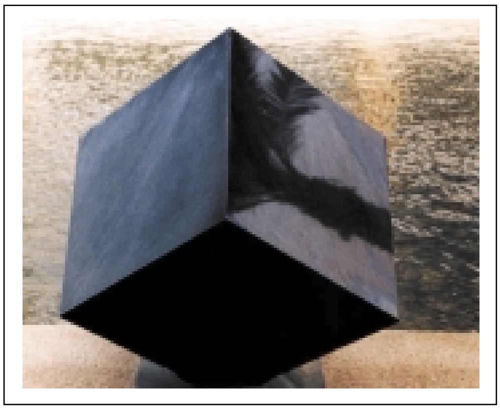
الألوان الضوئية المختلفة فإنها تنتج لنا ضوءاً أبيض. ثم إذا ما عرفنا أيضا أن كلمة «فوتوغرافي» تعبير يوناني قديم يعني حرفيا وفعليا: «الكتابة بالضوء». فإنك لن تجد تماهياً أكثر من هذا بين النص الشعري والنص البصري. أين لنا هنا أن نموضع الشكل؟ وأين نرسم الحدود؟ لقد كانت العلاقة بين الصورة الشعرية والصورة الفوتوغرافية هي المبحث الذي ورطت نفسي فيه دون محاولة الاكتفاء بوهم الوصول إلى إجابات أو تخريجات سطحية سهلة وسريعة من مثل: (الصورة القصيدة) أو العكس.

❖ مثلما هي الصورة الواقعية التي يمكن لآلة التصوير التقاطها.. إن الصورة الشعرية كذلك.. أكثر إغراقا في الوهمية..كيف تنظر إلى هذا الإشكال؟ أو تؤلف وتقيم علاقة بين ذاتك كشاعر موهوم وبين ما أنت واقع فيه من مأزق كعابر يلتقط صورا ستفنى؟

❖❖ كلٌ من الشاعر والمصور يتعامل مع الضوء والعتمة.. الوجود والعدم وما بينهما من مسافات شاسعة ليس أولها الواقع وليس آخرها الخيال وما يمكن أن يكون خارج الرقعة الصغيرة للواقع.. أي الذهاب إلى مكامن الابتكار والتنويع والإبداع. فبالعودة لوجود وكشف الضوء المؤقت وطمس وعدم العتمة المؤقت أيضا.. سنرى أن الأبيض والأسود ليسا لونين كسائر الألوان الأخرى.. بل هما ضوء وظلمة مجردان.. وعبرهما فقط يمكن للألوان أن تتبدى أو تُرى. لقد بدأ الوجود بالصورة، وهذا هو الأمر المدهش والمبهر الذي بدأه الخالق عندما صوّر الكائنات في الأرحام ﴿اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ قَرَاراً وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ ﴾. وتحضرني هنا صورة .. الفيلسوف أرسطو الذي قال أيضا في القرن الرابع قبل الميلاد: «لا تفكر الروح أبدا من دون الصور».

❖ ما المعيار الذي تعتمد عليه في اختيار اللقطة؟

❖❖ هذا سؤال غاية في الصعوبة.. المشكل أنني لا أملك معيارا محدداً ألجأ إليه دائما على الرغم من كل ما تعلمته واكتشفته .. فالأمر لا يتعلق بالمعايير بقدر ما يتعلق بلحظة التقاط الصورة نفسها.. وبخاصة عندما يفرض عليك فضاء المكان طبيعة ما سيجري بعد لحظات مع الكاميرا.. كأن تخرج من بيتك وفي نيتك أخذ لقطات للصحراء الممتدة وهي تتداخل بكثبانها الصفراء مع زرقة المساحة الهائلة للسماء مثلا.. وإذا بك عندما تتوغل في الصحراء تنسى كل ذلك فتنشغل بتصوير آثار أقدام خنفساء .. آثار دقيقة تكاد تكون مجهرية تم رقشها بعناية إزميل نحات بارع على الرمال.. فيجبرك ذلك على العودة إلى المكان ذاته مرة أخرى بأدوات وعدسات مختلفة لتصوير سلسلة من الصور للعالم الخفي لحشرات الصحراء.. وتأتي في المرة الأخرى فتفاجأ وأنت في منتصف الطريق بهيكل عظمي لحصان مات على ما يبدو منذ سنوات طويلة فنبتت من حوله وخلاله بعض النباتات.. تقوم بالدوران حوله مشدوها تلتقط الصورة تلو الأخرى حتى يصدمك المشهد بنبتة ظهرت بين أضلع الحصان فأينعت فيها وردة وحيدة متفتحة في موضع يستحيل عليك ألا تتخيل أنه كان يوما مكانا للقلب؟ وهنا فقط تبدأ أحاسيسك بالتدخل والتلاعب بك لتشرع بدراسة



الصورة وتكوينها وبيئتها المحيطة..وتفكر بحيرة: هل تعزل هيكل الحصان عن مشهد الصحراء؟ أم تقوم بدمجه بالبيئة المحيطة؟ وربّما تقوم بالتدخل بإضافة شيء آخر كإطار فارغ تضعه حول جمجمة الحصان مثلا من أجل تأليف الشكل النهائي للصورة.. وهو الأمر الذي قد يستغرق منك هنيهات، أو أياماً، أو حتى عدة أشهر حتى تقتنع بصورتك وتقرر عرضها حين تنظر إليها فتشعر أنها راكزة تماما بحيث لا تحتمل خدشا أو إضافة أخرى.. فتنتقل ساعتها للتفكير في حجمها وطريقة عرضها.

❖ اختيار اللقطة بحاجة إلى حساسية وعين ثاقبة لاصطيادها.. كيف تنطلق عندك هذه اللحظة؟

❖❖ التصوير عبارة عن عملية دربة يومية للنظر.. حتى تتكرس العين على فن الرؤية.. ولن تكون رؤية المصور مختلفة عن الآخرين في هذا المضمار من دون التيقظ الدائم والتأمل المستمر في المرور على الأشياء. هناك صور يمكن التقاطها بسهولة رغم تكوينها المعقد ظاهريا لبعض الناس وهناك لقطات تحتاج إلى إعمال الفكر بالنظر إليها من زوايا ومستويات وأوقات واضاءات مختلفة قبل التوصل إليها.. بحيث يأخذ المصور في الاعتبار تجاهل المنظور الاعتيادي الذي يمكن أن يستسلم إليه المصورون الآخرون بسهولة فيما لو قدر لهم أن يصوروا اللقطة ذاتها.. كما أن هناك لقطات لا تأتي إلا عن طريقة التأمل الطويل لنفس المشهد أو الموضوع ذاته.. فقد كنت أسكن في إمارة الشارقة بدولة الإمارات في منطقة تطل على قناة القصباء لأكثر من عام.. ولكن مفاجأتي كانت عظيمة عندما اكتشفت أن إحدى البنايات التي تقع أمام مرمى بصري كل يوم.. تتخذ في تداخلها مع مبنى آخر شكل مكوك فضائي جاهز للانطلاق! ولكنني لم أكتشف هذا الإيحاء في تكوين ذلك المشهد الذي كان يجب أن يكون اعتياديا إلا بعد ما يقارب الستة الأشهر فدهشت كثيرا.. وهذا يعني أن بعض اللقطات تحتاج إلى التركيز والتأمل والحظ في آنٍ معا.. قبل الخبرة البصرية التراكمية والمعرفة التقنية.. لذلك أعتبر أن أجمل صوري وأقواها بالنسبة لي هي تلك التي جعلتني لحظة التقاطها أقفز كمن هبط عليه الإلهام من السماء بطريقة غامضة في زمن لم تعد تحدث فيه المعجزات .

❖ أي المواضيع أقرب إليك؟ أعني تلك التي تفضلها في أثناء اشتغالك في التصوير الفوتوغرافي؟

❖❖ موضوعات عديدة كالبورتريه والمناظر الطبيعية المفتوحة والتقاط الظلال وصولا إلى الطبيعة الصامتة.. إلا أنني بشكل عام لا أعمد إلى الصورة التقليدية التي ربما أشبعت رغبتي فيها من خلال عملي كمصور صحفي رغم الإشارات العديدة من الآخرين إلى تميز ما قدمته في هذا السياق.. أجد نفسي دائما أذهب عميقا نحو الصورة الشاعرية.. الصورة المكتنزة بأسئلتها، أو الصورة التشكيلية ذات القوام الجمالي البحت أحيانا مع التأكيد على امكانية الإفادة الكبيرة من تطبيقات رسوميات الحاسوب في معالجة الصورة الخاصة بك.

❖ يقال أن الصورة الفوتوغرافية مجرد انعكاس لمنظر واقعي.. فما ردك على مثل هذا الطرح؟

❖❖ من المؤسف أن هذا إدعاء يركن إلى البلادة رافضا الاعتراف بالصورة كنص بصري ذي تأليف وتكوين معقد .. في حين أن العالم عبارة عن مجرات لا

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 186



متناهية من الصور.. أو المواد الخام للنص البصري الإبداعي الذي لم يتكشف لنا سوى القليل منه بعد.. فقبل أن تعرف البشرية المصوّر الفوتوغرافي أو الصور الضوئية الكلاسيكية..

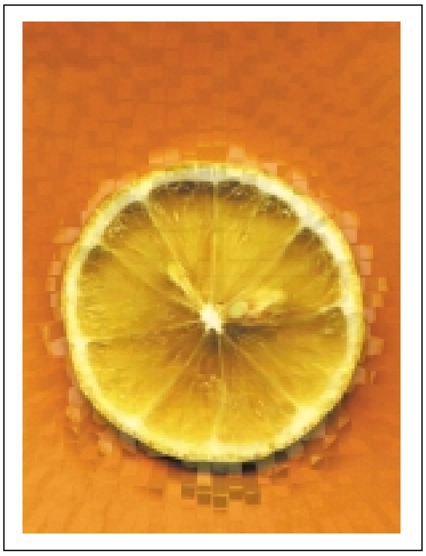
كان الماء هو أول كاميرا طبيعية في الوجود.. في الماء رأى الإنسان صورته واضحة (نسبيا).. لكنه عثر آنذاك على صورة لا يمكن الاحتفاظ بها.. صورة مؤقتة وزائلة.. لا يمكن الإمساك بها أو حفظها أو نقلها إلا عن طريق وصفها أو الكلام عنها.. لذلك اعتبرها الإنسان ضربا من الخيال .. حتى أنه سَمَّى الصورة المنعكسة في الماء (خيالاً).. كونها خيالا آسراً لا يمكن القبض عليه.. لذلك أغرقت الأسطورة (نرسيس) في الماء.. وكان لا يمكن لجمال هذه الأسطورة أن ينتهي على نحو آخر أبدا.. لأن (نرسيس) سُحر بالصورة وانصهرت روحه فيها.. ليسجل بذلك أول افتتان إنسانيّ بالصور في التاريخ.. وبداية محاولة القبض عليها لتحويلها إلى حقيقة. وفي الطبيعة أيضا كانت هناك ثمة كاميرات بدائية أقل جودة من كاميرا الماء.. إلا أنها كانت تمتلك سحرها الخاص على سبيل التنوع.. من بينها صور السراب.. والصور التي ترسمها ظلال الشمس (كانت صورنا الشمسية الأولى). وعندما اكتشف الإنسان النار، راح يتأمل الصور الظلية التي ينتجها تلاعب اللهب بظلال الأشياء، وكانت الشمعة هي اللاعب الأثير في هذا الحقل. وطوال التاريخ القديم لم يعرف الإنسان سوى الصور اليدوية التي رسمها ونحتها بيده.

وعندما تم اختراع المرآة شكّل اكتشافها بالنسبة لأجدادنا قبل مئات السنين حدثا استثنائيا بصورة أقل ما يقال عنها أنها خرافية.. فقد كانت المرآة مثار استغراب وتساؤل بالنسبة للكثيرين من البشر.. عندما كانوا يرون أشكالهم منعكسة على هذا السطح السحري للمرة الأولى في حياتهم.

وقد ذكر العرب القدماء المرآة في أشعارهم، وكانوا يطلقون عليها اسم: السَجَنْجَل: وهو لفظ، روميّ معرّب.. وقد قال امرؤ القيس:

«تَرائِبُها مصقولةٌ كالسَجَنْجَل». وبقيت المرآة ساحرة وأخاذة لترتبط بحياة البذخ والترف والخرافات والأساطير حتى وقت ليس ببعيد.. إلى أن تمكن العلم من تفسير ظاهرة الانعكاس الضوئي فوق السطوح المادية وآلية تشكل الأخيلة الوهمية فوقها. وقد تمكن العلماء بعد ذلك من وضع القوانين الهندسية المفصلة للظاهرة.. وبذلك تم حل تلك الألغاز. وقد كان استغراب القدماء وردود أفعالهم جرَّاء مشاهدة المرايا يشبه اليوم ردود أفعال الأطفال الصغار وبعض الحيوانات والطيور عندما ترى نفسها من خلالها. وإذا عدت لسؤالك، سنجد المقللين من شأن الصورة يقولون مثلا: «لقطة منعكسة ومجرد تسجيل للواقع» .. دون إدراك منهم لقيمة هذا الانعكاس وتعقيده على مستوى التقنية والرؤية لتسجيل الواقع. إن إحدى مشاكلنا تكمن في وجود من يطلقون على الدوام عبارات معينة يستوردونها من مقالات نقدية لآخرين في ساحاتنا الثقافية أو السُوح الخارجية الأبعد دون فهمها على أقل تقدير.. فما قد يصح للنظر لأبعاد السرد اللغوي مثلا ..لا يصح بالضرورة للنظر في بنية نص بصري سينمائي أو فوتوغرافي أو تشكيلي له أدوات مختلفة.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:47 AM Page 187



❖ أنت مسرحي وشاعر وكاتب صحافي.. ومصور فوتوغرافي أيضا.. تُرى ما العلائق التي يمكن أن تقوم بين هذه الصنوف؟ وإلى أي مدى يمكن التوفيق بينها؟

❖❖ تصعب الإجابة على مثل هذا السؤال دون الوقوع في شرك الدفاع عن الذات أو التنظير.. ولكن إذا سمحت لي بتوسل منحى أكثر بساطة.. يمكن أن أقول لك أنني أخذت من المسرح ظلاله المشهدية في قصيدتي، وأخذت شيئا من روح السرد القصصي إلى مقالتي الصحافية، وحاولت أن أتعامل مع الصورة الفوتوغرافية كنص بصري مستقل لا يتعكز على اللغة أو رموزها بقدر ما يحاورها من موقع استقلالية المجاورة والندّية. وأما العلاقة بين كل ذلك فهو فعل الحياة التي أعتبرها تراكما لا أعرف حقيقة الاتجاه الذي ربّما ستسلكه غدا أو بعد غد.. بما في ذلك التوفيق بين كل هذه الصنوف كما تسميها أو عدمه.. المهم لدي أنني أعمل، وأنني مشغول ومؤرق بفكرة جديدة تدهشني كل يوم.

❖ الكتابة بحاجة (للشطط والشطط له شروطه).. فهو بحاجة لمقدرة خاصة ودراية بشروط اللعبة .. فهل الكاميرا بحاجة إلى مثل هذا الجنون أيضاً؟ وهل تحتمل ذلك؟

❖❖ يبدأ الشعر مع الشاعر بالصور وليس الكلمات .. فشاعرنا الأثير المتنبي.. قبل أن يقول مثلا: «أَدَرْنَ عُيونا حائراتٍ كأنّها مركبّة أحداقُها فوقَ زئبق» تخيّل المشهد.. فرأى المكان في رأسه .. ثم صورة النساء وحضورهن الشاخص في حال الفراق والوداع والرحيل.. واستحضر صور أعينهن في تلك اللحظة الديناميكية.. و بيت من الشعر على هذا القدر من التركيز غير العادي في بنائه اللغوي .. إنما يدل على قدرة المتنبي التخييلية الهائلة.. وغنى اللقطات الداخلية في صوره اللغوية إن جاز التعبير.. الأمر الذي ميّزه بين سائر شعراء عصره بحسن التأليف والتركيب.. عبر صياغة عالية لصوره الذهنية في قالب تعبيري مرسل على نحوٍ أخاذ. وعلى أية حال .. فإن من أتى بعد المتنبي وردد عنه ذلك البيت من الشعر وسواه .. قام بكتابته باللغة التي تستخدم الحروف لرسم مبنى الكلمات.. أي تحويل الصور البصرية الذهنية إلى رموز مكونة من حروف وكلمات.. وما الكتابة إلا صورة من صور القلم.. رسم رمزي لصور وأفعال الكائن وحالاته في الوجود .. صار اليوم رمزا كتابيا شائعا أو متعارفا عليه.. فنحن بمجرد أن نقرأ، أو نسمع كلمة «زئبق» مثلا .. تنطبع في رؤوسنا مباشرة صورة للزئبق بأدق تفاصيل حالته المادية وخواصه الفيزيائية.. وأكثر من ذلك .. سنرى حالة الزئبق وحركته الدائبة في اللااستقرار والانفلات.

بعد كل ذلك التراكم الإبداعي والمعرفي الإنساني.. تأتي عيون عقل المصور الفوتوغرافي في زمننا الراهن ليقف على حافة جبل من المجازفات البصرية.. «وماذا يمكن أن يفعل بالكاميرا»؟ هو سؤاله الكوني البديهي.. فالكاميرا آلة عمياء مثلها مثل حروف الأبجدية في حياد قواميس اللغة.. بل هي أشبه بإنسان وقع في غيبوبة عقلية كاملة.. إنسان تسجل عيونه كل ما تراه بدقة.. لكن عقله لا يدرك كنه ما تراه العين



وليست له القدرة على التعرف علـى مكـونـات الصـور وتحليلها.. حتى إن معاينة بعض الأدباء تستخف بالكاميرا وتطلق عليها لقب (البهيمة)! وبعيدا عن الوظيفة الأولى للكاميرا منذ اختراعها أول مرة.. حينما كان الهدف منها هو تسجيل صورة للواقع للاحتفاظ بها بشكل دائم.. فإن البشرية عرفت الكثير من المصورين المبدعين والعباقرة الذين عرفوا سر قوة الصورة التي تتخطى سائر العوائق اللغوية المكتوبة.. فقسموا فن التصوير الضوئي إلى مجالات وحقول ومذاهب متعددة.. انطلاقا من فن الرؤية و فن قراءة وفلسفة الصورة. وبالنسبة لي لا أكاد أجد فرقا بين المصور والشاعر.. فالمصور يكتب بالضوء والشاعر يصور باللغة. كلاهما يتعامل مع الصورة التي ينحني أسيرا لها فتكافئه بدفء الكشف واختصاص المسّرة.. الشاعر يُركب ويهذب صورته بنحت اللغة عبر تفكيكها وتركيبها وتكوينها وتشكيلها بمخيلته ليخرج صوره الشعرية (بصورتها النهائية).. والمصور يؤلف ويركب صورته بالتركيز على المنظور وإعادة صياغة تمظهر الكتل والعمق والأبعاد ليتحكم في التكوين الجمالي عبر مجال الرؤية وزاوية (الكادر) فيعدل من درجة الضوء والتباين والسطوع ليشكل ويكوّن الصورة بفرادة مخيلته ليخرج صورته (بنصها النهائي). وتبقى مسألة الإيقاع مسألة شائكة، فالبعض يعتبرها بمثابة مكون أساسي للنص الشعري، والبعض الآخر يراه مكملا لها.. إلى الحد الذي يشبه بروزة وتأطير الصورة الثابتة كلوحة .. كقصيدة.. كسؤال.. كمشهد ممسرح للحظة الوجود.. الصورة في ومضة إخراجها النهائي كنص بصري يتخطى بقوته ونفاذه ومرونته وحريات تخلقه حاجز الكلام واللغة المكتوبة ليصل بسهولة ويسر إلى أي إنسان علـى وجه الأرض. وأنا أكثر ميلا اليوم لهذا الانتصار الأخير للخروج من ورطة الشكل وإفساح المجال للنظر على مدى الرؤية إلى أقصاها. فقد تحولت الصورة اليوم بحضورها الشامل إلى أداة من أدوات تفكير إنسان العصر. وصدق محمد بن عبد الجبار النفري عندما صوّر مقولته الشهيرة التي تنسب خطأً لابن عربي: «كلما اتسعت الرؤية.. ضاقت العبارة».

❖ **للموت دكنته وسواده وإضاءته أيضاً .. كما الفيلم الأبيض والأسود.. فأي جدلية تجمعهما؟ وهل أنت معني بمثل هذا الجدل؟**

❖❖ الموت هو صديقنا الوفي الذي يرافقنا بشكل دائم منذ اللحظة الأولى لولادتنا.. إننا نمارس الموت منذ اليوم الأول لحياتنا حتى بلوغنا الشيخوخة.. وما لحظة مغادرة الحياة إلا إشارة إلى أن هذا الموت قد نضج واكتمل بوصوله إلى ذروته. وإبداعيا لا يتخذ الموت صورته الواقعية (أو قل صورته الكلاسيكية) فالشاعر مثلا يستدعى الموت في الكتابة كي يتجدد.. وعبر مثل هذه المفارقة ربما أفهم قول أدونيس: «إذا لم أُمِتْ صورةَ ما أكتب عنه.. فلن أقدر أن أحييه في صورة جديدة». لذلك لا يمكن لي أن أتصور الموت مخيفا أو مفاجئاً بقدر ما تخيفني لحظات الحياة التي لا تكفّ عن خلق الهزات والمفاجآت.. أليس هذا هو سبب بكاء الطفل حين ولادته، الخوف من الحياة وإمكانات رعب المستقبل؟ وإذا كنت قد فهمت سؤالك حقا، فإن جوابي



هو أنني أتأمل الموت كملاذ للهروب من رعب حياةٍ لا يمكن أن تُحتمل لو استمرت الأيام في دورتها لتتجاوز كل هذا الكم المخيف من المعاناة.

وأما جدلية الأبيض والأسود فقد سبق وأن أشرتُ إليها كون الأبيض والأسود ليسا لونين بقدر ما هما كشف مؤقت وطمس مؤقت لألوان وأشكال الحياة. وهما بهذا المعنى انعكاس صادق وخلاّب لحياة مؤقتة كساعات الاستيقاظ.. وموت مؤقت كساعات النوم.

❖ أين أنت من الشعر.. وأين الشعر منك يا هذا المجبول على الكلمة .. المجنون بفتنة الصورة؟

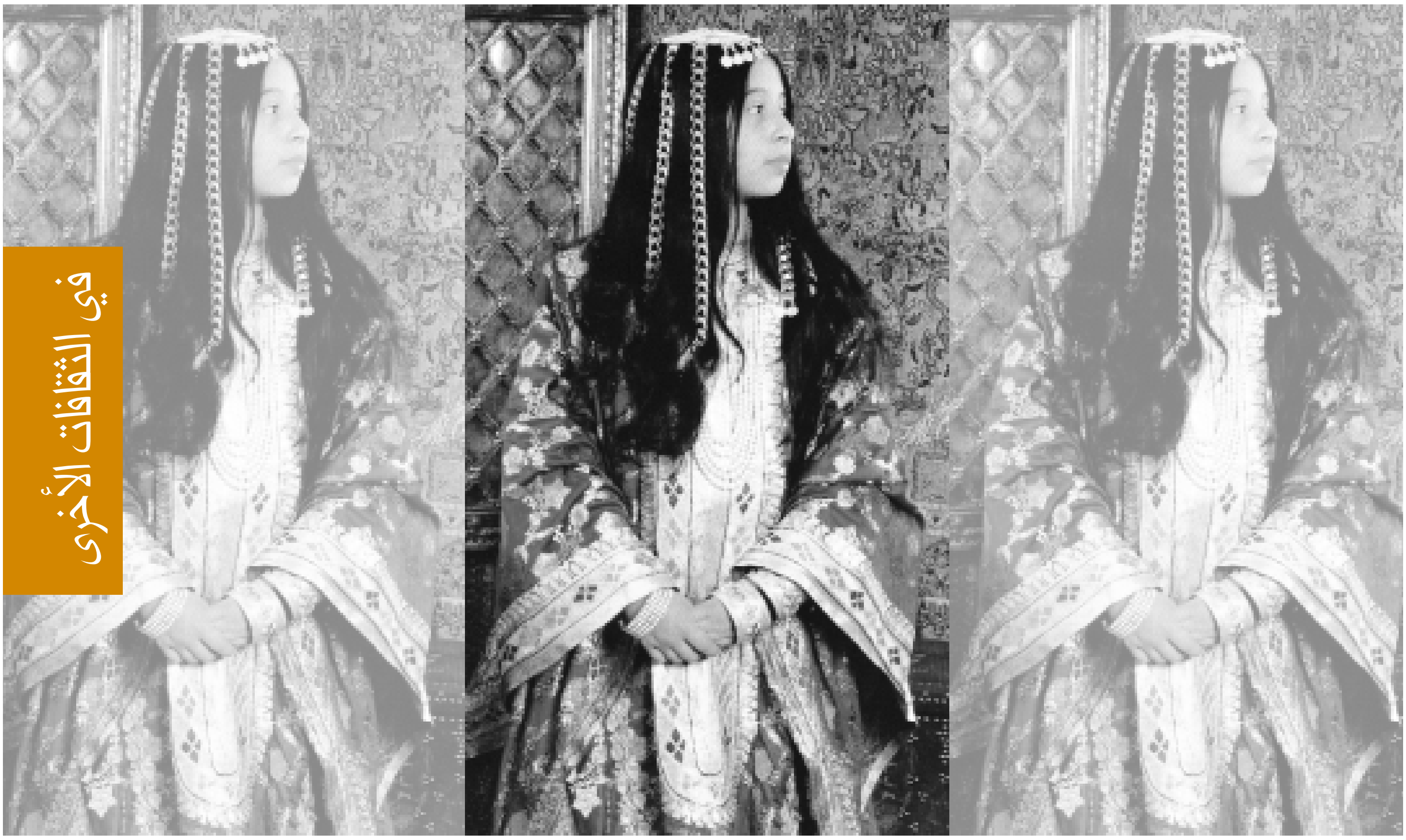
❖❖ سمعتُ هذا السؤال بصيغته وبصيغ أخرى أكثر مما أسمع اسمي.. ويتناهى إلى مسمعي أني تركت الشعر وهجرت الكتابة إلى التصوير.. أو اختفيتُ بعدما أسستُ لمنحى سريالي في الكتابة الشعرية البحرينية! وما إلى ذلك.. وقد ساد هذا الاعتقاد لدى البعض بعد أن توقفتُ عن نشر النصوص في الصحافة غالبا. فالبعض يعتقد أنني كنت حاضرا على الساحة وهذا غير صحيح.. فالنشر في الصحافة ليس حضوراً بقدر ما هو مرور.. كما أنني لست سرياليا بقدر ما أسيء فهم فضاء تجربتي التي أعتبرها شجرة ضاربة في حقل الفلسفة.. لذلك أرفض بكل تواضع شرف إلصاقي بالسريالية. أما حضوري فإنني أمارسه مع ذاتي وكتابتي بعيدا عن سلطة الأضواء.. وأعترف لك أنني كسول كلّ الشيء.. أو أنني لا أعرف ما الذي أنتظره حقا، ولكنني لست آخر من سينشر ديوانه الأول بعد سن الأربعين مثلا! فأنا لست قلقا من هذه الناحية .. بقدر قلقي على الوقت اللازم لإنجاز مشاريع كبيرة أخرى بدأتها منذ خمسة أعوام بمشروع بحث جمالي ومحاولة تأصيل فلسفي يدور في فلك العتمة والكتابة بالضوء.. وصولا إلى بحث الانقلاب الذي أحدثه ظهور الصورة وانتشارها في العصر الحديث. ومشروع آخر بدأته للتو لإعادة الاعتبار لمكانة محمد بن الحسن بن الهيثم عرفانا بجميله كونه أحد أصحاب الفضل الأساسيين في التاريخ البشري لظهور ما ننعم به اليوم من وسائط بصرية مذهلة.

❖ وأين أنت من المسرح.. ألا تفكر في العودة إليه؟

❖❖ المسرح كان ولا يزال لدي.. ساحة اتصال واشتباك وتداخل مع الواقع والمستقبل.. طاقة للحلم والرؤى.. لذلك أشعر بالمسرح في كل حركاتي وسكناتي.. لا يفارقني مثل ظل خفي يحسن التسلل إليّ.. في الشارع .. في الكتابة.. في الحلم .. في الكلمات المعلقة بين الفم والسماء.. كهجس لا يكف عن الحلم والمراودة. ليست هناك قطيعة مع المسرح.. فعندما لا تذهب للبحر لسنوات عدة.. لا يعني ذلك أنك تخاصم الموج أو تتعمد نسيان السباحة.. المسرح..هذه الدنيا التي لا تعرف متى أو أين أو مع من ستخطو فيها خطوتك المقبلة؟ أشعر أننا نقترب بشكل آخر. من يدري.. ربما عبر الصورة ذاتها.. الكادر والضوء والظل.. النور والعتمة.. وربما الكلمات أيضا.. الكلمات التي غدت يابسة في الحلوق العربية كالخشبة.■

Arabic Printing Est. ad.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:48 AM Page 191



Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:48 AM Page 192

الاستشراق الإسبانيّ و الاستشراق الغربيّ

خوان غويتيسُولو قارئًا مُخْتَلِفًا

مصطفى الكيلاني *

١- الثقافة الإسبانيّة: عبقريّة الجنون الخلاّق.

إسبانيا اليوم هي استمرار لإسبانيا الأمس، بلد الإبداع المدهش في مختلف الفنون. وليس أدلّ رَاهِنًا على العبقريّة الإسبانيّة في مختلف الفنون من أنتونيو جودي (Antonio Gaudi) النحّات الساحر المُقتدِر على نفخ الروح في الصخر وسلفادور دَالي Salvador Dali الرسّام المجنون، بسرياليّته الآسرة المربكة لِجميع الأشكال والألوان ، حادثِها ومُمْكنها ومستحيلها أيضا.

ولأنّ الإبداع الإسبانيّ واحد عَدَدٌ بمختلف الوسائل والأساليب التعبيريّة فالكتابة الأدبيّة والاشتغال الفكريّ الملازم لها والمنفصل عنها في ذات اللحظة ضمن هذا المشغل البحْثِي وَجْهٌ آخر لِدَفّق ذلك الجنون الخلاّق، الموروث والناشئ، كأن تشي روايات خوان غويتيسولو (١) (Juan Goytisolo) ومقالاته الفكريّة الاستشراقيّة، والاستعرابيّة منها على وجه الخصوص، بالروح الإسبانيّة الكونيّة المتوهّجة المتجدّدة باستمرار، فتهتك ستر المخبّإ وتخترق مجال العري الدفين لتفضح عديد الإشارات الكامنة في ادّعاء «الصفاء الملائكي» المَحْض وطهارة العِرق وَوُثوقيّة اعتبار الذات مكتملة مطلقا خلافا «لِنُقصان» الآخرس المورِوس، في التسمية الموروثة الشائعة ، أي العربيّ، ومُسلِم المَغْرب العربيّ، والمغرب الأقصى على وجه الخصوص.

٢- خوان غويتيسولو: سُؤال الاستشراق والاستغراب.

فبين الاستشراق والاستغراب يتنزّل حوار الثقافات من موقعنا الحضاريّ. إلاّ أنّ المصطلح – المفهوم المتداوَل طيلة عقود هو الاستشراق، ولا بديل له. وفي ذلك نَفْيٌ ضمنيّ للاستغراب الّذي هو حقيقة وجود فكريّ تتأكّد مصداقيّة تسميته بعديد القراءات التي اقترن وجودها بأسماء كـ إدوارد سعيد وهشام جعيّط ومحمد أركون ومحمد عابد الجابري وعبدالله العروي...

إنّ نصوص هؤلاء زاخرة بالأمثلة المساعدة على تثبيت هذه التسمية. ويتدعّم هذا الرأي عند استقراء النجة المختلفة في صوت الآخر الغربيّ كمقاربة خوان غويتيسولو الاستشراقيّة الّتي يُحيل ضمنها على إدوارد سعيد وهشام جعيّط بصفة خاصّة، وبضَرْب من الحوار المفتوح القائم على النّدّيّة والاحترام المتبادَل والاحتكام إلى قيم التسامح الحقيقي الأنطلوجيّ بمختلف مراجعه الإنسانيّة، لا التسامح الشعاريّ المُؤَدْلَج والمُوَظَّف في خدْمة أغراض عاجلة سياسيّة أوجَغرا – سياسيّة بمنظور ذرائعيّ (pragmatiqe) خفاء بشاعات الهيمنة والتحكّم في الآخر ومحاصرته وإقصائه والسعي الدائم إلى نفيه أو قتله حِسّا ومجازًا.

إنّ الاستشراق شأن الاستغراب نزوع في الاتّجاهين إلى فهم الآخر والنفاذ إلى صميم وعيه بِدافع الحبّ، لا الكراهية، وذلك بُغيَةَ التوصّل إلى وجود مشترَك لا تنفي الذاتُ من خلاله الذاتَ الأخرى، على أساس الاعتقاد في هويّة ديناميكيّة نسبيّة متغيّرة مشروطة بالتعدُّد الماثل في نواة الذات الواحدَة ماضيا وحاضرا

* أكاديمي تونسي، جامعة الوسط.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:48 AM Page 193

وإمكانا مستقبليًا.

٣- شرق / غرب: تَسْمِية تقريبيّة في مجال جغرا-سياسيّ مُتغيّر باستمرار.

لئن سبق الاستشراق الاستعمار العسكريّ المباشر للبلدان العربيّة والإسلاميّة وتزامَن معه فقد كان هو الآخر يُجسّد الوجهيْن معا، العِداء السافر للآخر أحيانا والتثاقُف المدفوع برغبة الحوار قصد فهمه والتعاوُن معه أحيانا أخرى. إلاّ أنّ الشرق مفهوم توارثه الخلف الغربيّ عن سلفه، وبه أنشأ منظوره الجغرا-سياسيّ الّذي استدلّ به استعمار بلدان الضفّة الأخرى للبحر الأبيض المتوسّط والبُلدان المجاورة العربيّة والإسلاميّة تحديدا، وانحصر، حسب التقريب، عند البدء في الشرق الأدنى وبلدان شمال إفريقيا والبلدان الإفريقيّة القريبة، في حين ظهر مفهوم آخر للشرق في طَوْر لاحق، وسّع من دائرة الآخر، فكان الشرق الإسلاميّ عامَّةً، والشرق الأقصى بمُتعَدّد البلدان الآسيويّة ضمن تَمَثّل جديد جغرا - سياسيّ للعالم أعاد النظر في مفهوميْ الغرب والشرق منذ الحرب الكونيّة الثانية وأدخل على التمثُّل الجغرا- سياسيّ العامّ تغييرات أساسيّة خلال الحرب الباردة بين الولايات المتّحدة الأمريكية والاتّحاد السوفياتيّ وُوُصولا إلى راهن العَوْلمة بعد انهيار الاتّحاد السوفياتيّ وتفكُّك المنظومة الاشتراكيّة.

وبناءً على هذه الملاحظات البدئيّة يبدوالشرق مفهومًا متغيّرا، كالغرب تماما، إذِ الشرق في تقدير إدوارد سعيد: «ليس حقيقة خاملة من حقائق الطبيعة. فهو ليس مجرّد وجود ثمَّةَ، بالضبط، كما أنّ الغرب نفسه ليس مجرّد وجود ثمّةَ (...) إنّ الشرق، بقدر الغرب نفسه تمامًا، هو فكرة ذات تاريخ وتراث من الفكر، والصُور، والمفردات الّتي أسبغت عليه حقيقة وحضورًا في الغرب ومن أجل الغرب. وهكذا فإنّ كُلاّ من هذين الكيانيْن الجغرافيّيْن يدعم الآخر، وإلى حدٍّ مَّا يعكسه». (٢)

فكيف يتّفق الاستعراب والاستشراق ويختلفان؟ وكيف تتغيّر مفاهيم الاستشراق بتَغيُّر الوقائع الجغرا - سياسيّة من ثنائيّة الشرق والغرب، بمدلول المقابلة بين العالميْن المسيحيّ والإسلاميّ عَامَّةً إلى ثنائيّة الشرق والغرب بمفهوم الصراع بين المعسكرين الرأسماليّ والاشتراكيّ ومنها إلى عَوْلمة الصراع والهيمنة بين بلدان الشمال الغنيّة المتقدّمة وبلدان الجنوب الفقيرة في راهن العَوْلمة؟ وهل يختلف الاستشراق الإسبانيّ تحديدًا عن غيره من الاستشراقات الأخرى؟ وهل هو في ذاته استشراق واحد أم واحد متعدّد؟

٤- غويتيسولو: الوجه الآخر المختلف للاستشراق الغربيّ، والإسْبانيّ تحديدًا

إنّ البحث في مقالات خوان غويتيسولو حوْل الاستشراق الإسبانيّ ضمن الاستشراق الغربيّ يُثير فينا حَتْمًا دهشة السؤال، لأنّ تناوُل هذا الروائيّ الإسبانيّ للموضوع يَبْدولأوّل قراءة أكْثر تَوَهُّجا لّما اعتدنا عليه من مواقف مطمئنّة في الشائع من الدراسات الاستشراقيّة، كأن يُغيّر غويتيسولو بأسلوب لافت للنظر موقع التفكير بتَحوُّله السريع من موقعه الغربيّ إلى المواقع الأخرى القريبة والنائية في المجاليْن العربيّ الاسلاميّ والإسلاميّ بمنظور كونيّ أصيل هو أبعد ما يكون عن افتعال الموقف الذرائعيّ قصد إخفاء التعصّب والعنصريّة واحتقار الآخر الشائعة في عديد البحوث الاستشراقيّة أو تجسيد الموقف المنتصر، صَراحَةً، لِهيمنة المركزيّة الغربيّة وتأكيد واقع التخوم التابعة بالمفهوم الاستعماريّ «القديم» أو «الجديد» أو «العَوْلميّ» اليوم، بل يتّضح تفكير غويتيسولو مَوْقِعًا غريبا يكسر الحدود الفاصلة بين «نحن» و«الآخر»، حَسَبَ منظُومة المواقع التقليديّة. وليس الّذي نعتجه إسبانيّا مَحْضا بوعي المفكّر المبدع ذاته إلاّ بنية فكريّة تتداخل ضمنها مختلف العناصر الثقافيّة بِحنين جارف إلى استعادة أهمّ هذه العناصر المتمثّل في الحضور العربيّ الإسلاميّ، ذاك الكامن في أدقّ خلايا الذاكرة والمِخْيال وتصوُّر الوجود، على غرار الإثبات الوارد في تصدير كتابِهِ «في الاستشراق الإسبانيّ» (٣)، على لسان جرترود شتاين :(Gertrud Stein) «حُكّ جلد روسيّ وستجد تَتَريًا، حُكّ جِلد إسبانيّ وستجد مُسْلِمًا».

ولأنّ خوان غويتيسولو يكفر بالهويّة المغلقة الساكنة ويُؤثر العودة إلى البدْء حيث الجذور الأولى لتأكيد أصالة الانتماء إلى حضارة الإنسان الواحدة المتعدّدة فَقَدْ أمكنه فكّ الشفرة لِبعض حروف السلالة الأولى في بنية شخصيّته الإسبانيّة بمرجعيّتها الأندلسيّة، وفي انفتاحها الديناميكيّ الواقعيّ على المغرب وبلدان

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:48 AM Page 194

شمال إفريقيا وكلّ من المجاليْن العربيّ والإفريقيّ على وجه الخصوص بتركيبٍ يجمع ولا يُفرّق بين الاسم الإسبانيّ الغربيّ والتراث العربيّ الإسلاميّ والروافد الأخرى الإفريقيّة والإسلاميّة عامّةً، والآسيويّة برؤية كونيّة ترفض التعصّب لعِرْق على آخر ولثقافة أو حضارة على أخرى، وذلك باعتماد فكر حواريّ يرى «الأنت – الآخر» جُزْءًا من «الأنا» (٤) والـ «هو» ملازما لـ «أنْتَ» القريب المندسّ وُجودُه في خلايا الذات المُفكّرة بتاريخ للذاكرة والوعي والحدْس الضارب بجذوره في القِدَم والفاعل في اللحظة، آنِ الوجود والتفكير.

٥- الاستشراق الإسبانيّ المتعدّد في منظور غويتيسولو

فكيف تتعدّد وجوه الاستشراق الإسبانيّ في قراءة غويتيسولو؟ ولِمَ ينزع إلى الاستعراب تحديدًا بتمَثُّل خاصّ للموقع الواصل بين إسبانيا والمغرب العربيّ والمغرب الأقصى على وجه الخصوص في حين يكتفي بالإلماح إلى المواقع العربيّة والإسلاميّة الأخرى دون إفاضة ؟ كيف يُمارس نقد الذات الغربيّة والإسبانيّة منها عند فضح نوايا الاستشراق التقليديّ الجاثم بظلاله إلى اليوم على منظور الوعي الغربيّ للآخر العربيّ والمسلم عامّةً منذ سقوط حائط برلين وانهيار الاتّحاد السوفياتيّ وتفكّك المنظومة الاشتراكيّة وانقضاء الحرب الباردة؟ كيف يُجادل غويتيسولو العقل الغربيّ من داخل بنيته بهدف تفكيك نظامه والكشف عن المخبّإ العنصريّ الكامن فيه، بِضَرْب من التطهير الّذي ينطلق بدْءًا من الاعتراف بُوجود الآخر في الـ «نحن» وإقرار مبدإ الاختلاف الّذي هو أساس الكينونة بين فرد وآخر ضمن المجموعة القوميّة الواحدة أو بين قوميّة وأخرى في خارطة التعدُّد الإثْنيّ للعالم؟

إنّ الاستشراق، في تقدير إدوارد سعيد وبإحالة غويتيسولو عليه، «توزيع للوعي الجغرا – سياسيّ إلى نصوص جماليّة، وبحثيّة، واقتصاديّة، واجتماعيّة، وتاريخيّة، وفقه لغويّة، وهو إحكام، لا لتمييز جغرافيّ أساسيّ فحسب (العالم يتألّف من نصفين غير متساوِيَيْن، الشرق والغرب) بل كذلك لِسلسلة كاملة من المصالح..»(٥)

وبناءً على هذا المنظور الجغرا- سياسيّ المنفتح على الأنطولوجيّ (الوجود) والإبيستيمولوجيّ (المعرفيّ) والإجرائيّ، كَرَبْط الجهود البحثيّة الاستشراقيّة بخُطّة الهيمنة على مقدّرات الشرق الماديّة والفكريّة والجماليّة وحُسْن استخدامها في إدامة سلطة التفوّق يتّسع موضوع الاستشراق ويضيق، كما يأتلف القصد من الاستشراق بين طوْر وطوْر لاحق ويختلف نتيجة تغيُّر الوقائع والوضعيّات وتعدُّد الذوات القارئة في مَوقِع الذات الغربيّة أو الذات الشرقيّة.

لقد خدم إصرار الاستشراق قديمًا وحديثًا على تأكيد «الغرائبية الشرقية» و«عدم التسامح الإسلاميّ» وغيرها من الأحكام الجاهزة، في تقدير غويتيسولو، الاستعمار المباشر بالأمس، وهي أحكام تُساعد اليوم استعمار «الشركات المتعدّدة الجنسيّات» على ضمان استمرار هيمنتها وانتشارها في بلدان الشرق (٦)..، لذلك استلزَم العقل الاستشراقيّ الغربيّ منذ بداياته الأولى الاستناد إلى تمييز مقيت يُقدّم الآخر الشرقيّ في صور عديدة قاتمة لتجير استعماره وبيان الحاجة إلى معرفته بُغية الخروج به من وضع «التوحُّش» و«التخلّف» و«الانحطاط» إلى الحضارة والتقدُّم والسُمُوّ.

٦- الآخر المسلم في المنظور الاستشراقيّ: ازدواجيّة الصورة

يستخلص قارئ نصوص الاستشراق الغربيّ، والاستشراق الإسبانيّ على وجه الخصوص، دون كبير عناء، ازدواج صورة الآخر الشرقيّ، إنْ لم نقل تعَدُّدها وتردُّدها بين الواقع والغريب، وبين الظاهر والمحتجِب، وبين المُعْلَن المتحرّر والمكبوت الدفين، كأن يسعى المخيال إلى تصويره على شاكلة شيطانيَّة أحيانا عديدة ويستمدّ منه في الاتّجاه الآخر أهمّ قُوى تَجَدُّده واندفاعه.

إنّ المسلم، على حدّ عبارة غويتيسولو، «مغربيّا كان أوتركيًّا وساراثين دُعِي أو مُورو(٧) لَيَتَقدَّم في هذا المتخَيّل بُوجُوهٍ عديدة، ويُثير تارةً الذعر والحسد طوْرًا، الشتيمةَ حينا والملاحقة حينا آخر. وهو في هذا كلّه يُغذّي طيلةَ عشرة قرون، أساطير الإسبان وأعمالهم الخياليَّة، ويُشكّل مصدر إلهام لِقصائدنا وأغانينا، وشخصيّة محوريّة لِرواياتنا ومآسينا، مُنعِشا أوّاليّات الخيال الإسبانيّ بقوّة.»(٨)

وعند استقراء الوجه ونقيضه أونقائضه يَبْدُو هذا

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:48 AM Page 195

«المُورو» (المُسْلِم) بعضا من الأنا – الإسبانيّ، إذْ هو البشاعة تستبدّ بالذات الإسبانيّة بَدْءًا لينشأ عن ذلك الانهيار المُفجع، ثم يليه التحرّر والتخلّص من لعنة السماء واستعادة الطهارة الأولى.

كذا تنعكس الصورة المتناقضة لهذا المسلم في المنظور الاستشراقيّ التقليديّ لِمَانويل غارثيامورنتيه (Manuel Gracia Morente)، كأنْ يُصيب حضورُه الذات الإسبانيّة باللّوثة ويظلّ وجوده عالقا بالأصل، ملازما لَهُ نتيجة التواصل والتداخل والاختلاط.

وإذَا عدنا إلى الأدب الإسبانيّ على امتداد قرون، حسب قراءة خوان غويتيسولو المختلفة للسائد الاستشراقيّ التقليديّ بدت لنا النصوص زَاخرة بـ «الشتائم والنعوت القَدْحِيّة» لهذا الكائن الآخر (المُورُو) في مقاومة «المسلم الإسبانيّ»، فالمسلم التركيّس، ثمّ مُسْلِمي شمال إفريقيا.(٩)

فيحلّ الاستيهام الناتج عن تراكم الكراهيّة والمحبّة المتمازجيْن في شعور مزدوَج متناقض مَقام الحقيقة التاريخيّة لينعكس ذلك سَلْبًا في جُلّ الأعمال الاستشراقيّة على امتداد قرون، كَأَنْ يستقدم «الخيال الغربيّ عن الإسلام» تاريخ الفكر الغربيّ الخاصّ بالإسلام ويدفعه في اتّجاه تأكيد «التَمَرْكُز الغربيّ» و«صفاء الأصل» و«إرادة القوّة» العاملة على نَفْي العجز الحقيقيّ عن طَمْس وجود الآخر الماثل في الذات بعد أن ثبت أنّه «منذ أَلْفُنْصُو العاشر المعروف بـ «الحكيم» حتّى أيّامنا هذه تَرَاكَمَ تراثٌ أدبيّ واسع هو وليد هذه الحاجة الّتي شعر بها الإسبان إلى امتلاك شجاعة داخليّة، وهذه الإرادة، الّتي أملتها بالطبع عوامل دِعائيّة وتبشيريّة في احتقار خصم جوانيّ غير قابل للتذويب والتشويه، لا سيّما وأنّ حضوره الّذي دام على الأرض الإسبانيّة قرونا عديدة بات يندرج في تجربة الإسبان الجماعيّة بالذات..»(١٠) وكأنّ النزعة التطهيريّة الغالبة على هذا التمثُّل حتّمت المُكابَرَة بِنَفي العيوب عن الذات وإلصاقها بالآخر (المورو) بُغية إثبات التفوُّق المطلق باعتماد أسلوب المقابلة بين الكمال والنقص، وبين «لجوهر الملاكيّ» و«الماهيّة الشيطانيّة»، وبين «المقدّس» و«المُدنّس».

وليس أدلّ على هذا التمثُّل من الصورة الجاهزة الّتي اجترحها شعراء «الرومنثيرُو» ومؤرّخوه، وزخرت بها الحكايات الأسطوريّة والتّاريخيّة الّتي جمعها مينيديث بيدَال (Menéndez - Pidal) وعادت لتظهر بعد ثلاثة قرون و«تزدهر في ظلّ التقلّبات التاريخيّة للعلاقات الإسبانيّة السياسيّة والعسكريّة مع العالم الإسلاميّ».(١١)

إلاّ أنّ هزيمَة المسلمين العسكريّة ابتداءً من القرن السادس عشر وتَنَصُّر المورسكيّين(١٢) وتراجُع الثقافة الإسلاميّة عن الصدارة دفعت الإسبان إلى مراجعة موقفهم من الآخر، بل استحال «تبخيس الآخر بَعْدَ زوال خَطَره ضرْبًا من التقديس، كَأَهَالي قشتالة الّذين عبّروا عن إعجابهم بحضارة أولائك المهزومين «وبالبذخ الشرقيّ الساحر في تصميم الأزياء» والمباني المُتقنة المُنَمْنَمَة وأساليب العَيْش العجيبة والفروسيّة، وقد دفع ذلك شعراء كَ الباريث دي بياساندينو (Alvarez de Villasandino) إلى إبداع أروع قصائد العشق وأغانيه(١٣)، كما شاعت أغاني الرثاء تفجُّعًا على مصير المسلمين المنهزمين وتذكيرًا بأخلاقهم النبيلة على امتداد القرن السادس عشر (١٤). فاستحال بذلك الفصل بين الحبّ والكراهيّة، بين التبخيس والتقديس، كـ «طبيعة إفريقية» في منظور آلاركون (Alarc-n) الّتي هي وجهٌ للتوحّش بأدغالها العصيّة الاختراق، وهي مصدر الإلهام للشعراء (١٥).

كذا يسُودُ التذبْذُب بين احتقار «المورود»، على صعيد الواقع، والانجذاب إلى صورته الذهنيّة المُفخّمَة، جميع صفحات «يوميّات شاهد على حرب إفريقية» لآلاركون.

٧- إعادة النظر في مرآة الذات الفرديّة المبدعة: صِدقيّة الكتابة الروائيّة.

كيف حرص خوان غويتيسولو في رواياته الثلاث (١٦) على تجاوُز حال الفصام والتخلّص من ازدواجيّة الموقف تجاه الآخر (المورو) عند إعادة النظر إليه من خلال الذات المُبدعَة، بضرب جديد من التعايُش، وبالوقوف في موقع إستراتيجيّ» (١٧) مختلف عن السابق؟

إنّ تغايُر القراءات الخاصّة بهذا الشرق ناتجة في الأساس عن تعدُّد «المواقع الإستراتيجيّة».. لذلك يسعى غويتيسولو إلى تحديد موقع رؤيته للآخر بالرجوع إلى التراث الاستشراقيّ والاستدلال برواياته الثلاث على أساس افتراضات أربعة يُمكن إجمالها

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:48 AM Page 196

كالآتي:

أ- اعتبار الشرق «لوحة حيّة» خلافًا لصورة «المسرح المُغْلَق» الّتي سادت منذ «أغنية رولان» الفرنسيّة وأغنية «السيّد» الإسبانيّة إلى القرنيْن الثامن عشر والتاسع عشر، ومرورًا بدانتي و«الرومنثيرو».

ب- الانتصار للواقع الفعليّ على النصّ وللخبرة على الحكم المسبَق عكس «المحلّ الفكريّ» (١٨) (Topos) الّذي هيمن على حقيقة الموضع الجغرافيّ، لتتراجع بذلك «التجربة العيانيّة» أمام «الشبكة الواسعة من الرغبات والأحكام المُسْبقة والاستيهامات ومشاعر الحرمان والخوف والمنافسة». (١٩)

ج- إدراك واقع التجَاوُر الجغرافيّ والتهديد الّذي كان يُمثّله الإسلام (العربيّ والتركيّ) خلافا للبوذيّة أو البراهمانيّة وتأثير ذلك في اللاّ- وعي الأوروبيّ (٢٠). فَيتأكّد، بما لا يدع مجالاً للشكّ، حضور الأنا- الإسبانيّ في الآخر (المورو)، حسَب التسمية الشائعة القديمة وحضور الآخر في الأنا - الإسبانيّ بعيدًا عن أتّون العداء المفتعَل نتيجة تغليب المثال على الواقع والحُكم الجاهز على حقيقة الوجود كما هي في اشتغال التواصُل والتأثير المشترك المتبادَل بين الغرب والإسلام.

د- الدعوة إلى الحوار ونبْذ الصوت الواحد الّذي يُشبّهه إدوارد سعيد بـ «مسرح ذهنيّ يُمارس فيه الجمهور والمُؤلّف والمُخرج والمُمثّلون أدوارهم لِصالح أوروبّا وأوربّا وحدها» (٢١).

وإنْ عُدْنا إلى قراءة خوان غويتيسولو للأدب الغربيّ على امتداد قرون، بَدْءًا بالقرن السادس عشر ووصولاً إلى القرن العشرين تبيّن لنا موقفهُ النقديّ الرافض للسائد في الاعتقاد الاستشراقيّ الّذي يكتفي باعتماد الشرق والإسلام صدى «لأنانيّة الكاتب وأثرها على جمهوره الأوروبيّ، سواء كان الأثر مُضيئا أو علَى العكس مُكرَّرًا لِمَا سبقه، وسلبيّا باعتباره يساهم في ترسيخ «الكليشيهات» و«الأحكام المُسْبقة»(٢٢)، وذلك بِمساءلةٍ عامّة تنبثق عنها الأسئلة الحادثة والممكنة: كيف نُحرّر الآخر الشرقيّ من التبخيس الّذي شاع قرونا في التمثُّل العامّ الإسبانيّ ضمن عديد الحكايات والأشعار والبحوث التاريخيّة نتيجة المنظور السلبيّ الّذي مفاده تأكيد بربريّة المسلم والمغربيّ تحديدًا و«شذوذه عن المنطق ولا مبالاته وفظاظته وبهتانه المتفاقم»، إضافةً إلى الاستيهامات الزاخرة» بالحريم والعبيد والغلمان والأميرات والحُجُب والرقص الخلاعيّ والجنس المنفلت...(٢٣)

لقد أمكن لِخوان غويتيسولو في روايته «دون خوليان» تفكيك النفس الجماعيّة والنفاذ إلى مُتراكِم عُقَدِها بواسطة الراوي دون خوليان، وإلى الأسرة الإسبانيّة الّتي هي حاكمة المغرب، الهارب من كُلّيانيّة فرانكو، العائد إلى بلاده إسبانيا لِغزوها من جديد وحكمها لِمُدّة ثمانية قرون، بما يُشبه إعادة تاريخ الحكم الإسلاميّ لإسبانيا، ولكنْ بأسلوبٍ مُختلِف.

فيسعى غويتيسولو بواسطة المخيال السرديّ تحرير النفس الجماعيّة من أخطر الاستيهامات لدى عَدَدٍ كبير من المؤرّخين والشعراء الإسبان على امتداد قرون، كإرْجاع «الغزوالإسلامي» وتدمير «إسْبانيا المُقدَّسة» إلى جريمة جنسيّة اقترفها آخر الملوك القوطيّين عند ارتباطه غير الشرعيّ بابنة دون خوليان، حاكمِهِ على المغرب. لقد «كان إشباع الملك رودريغُو (...) شهواته الجنسيّة السبب المباشر للعقاب الّذي تمثّل في الغزوالإسلاميّ، والّذي شكّل للإسبان مَدْعاة للعار طيلة ثماني مائة سنة» (٢٤). فاستحال هذا الاعتقاد الأسطوريّ، الّذي شاع لدى عامّة الناسّ وتَدَاوَلَتْه ألسنة الرواة وانتقل إلى الأدب المُدوَّن شعرًا وقصَصًا، كتابةً روائيّة تُقارن، بضربٍ من التناصّ، بين سيرة الملك القوطيّ وآدم، وبين كَفّارة رُودْريغو (الملك الآثم) والأفْعَى، كأنْ تنتقل الغواية إلى عقوبة، في التمثّل الأسطوريّ الحادث، حينما قضى الراهب أن يظلّ الملك محبوسًا في مغارة بعد اعترافه بالذنْب، لِتنقضّ عليه أفعى بِرَأسيْن كي تلتهم قلبه وعضوه الذكريّ في آنٍ واحِدٍ (٢٥).

إلاّ أنّ هذه الأسطورة، وإنْ تَوَقّف تناميها عند القرن التاسع عشر، فهي منْدَسّة في أعماق الوعي الإسْبانيّ، بل تعود لتظهر من جديد وتشتغل في تفسير الحالة الكارثيّة الّتي آل إليها وضع الحكومة الجمهوريّة، ورؤية الآخر، كصورة الريفيّين المغاربة العاملين في الجيش الإسْبانيّ وسحقهم انتفاضة عمّال المناجم في منطقة «الآستوريّ» الإسبانيّة عام ١٩٣٤ (٢٦). وبذلك يلتقي اليمين واليسار الإسْبانيّان في موقف واحد هو استثمار الدلالة الأسطوريّة المُتوارثة

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:48 AM Page 197

المتراكمة رغم الاختلاف الإيديولوجيّ القائم بينهما، كأن يظلّ الآخر عُنْصُرًا شَيْطَانِيًّا باستمرار في مُوَاجهة الأنا - الإسْبانيّ النقيّ المتفوّق عَقْلاً وَرُوحًا وخُلُقًا.

كذا يحوّل غويتيسولو مجرى الحكاية الأسطوريّة ليُكسِبُ بذلك «الخيانة محتوى ديناميًّا وإيجابيًّا» بتثوير القيم القديمة والمهترئة وإكسابها محتوى جديدا وتذويب المغرب والمغاربة في المشهد الذهنيّ الموصوف سردا. «فالأفعى القمعيَّة والّتي تُمارس وظيفة «الإخصاء» في الأسطورة تستعيد قوّتها الإغوائيّة من جديد (...) أمّا الجنس فينهض بِدَوْرٍ إحيائيّ مُنْعِش وحيويّ..» (٢٧)

وبهذا التثوير القِيميّ ينتقل «الآخر» من موقع الغَيْريّة المطلقة الوهميّة إلى مدار الذات الواعية بِوُجودها ووجود الآخر مَعًا، بضرْب من التواصل المشروط بالتغايُر، ومن التغايُر المشروط بالتواصل حَدّ اندماج الواحد في الآخر أحيانًا عديدةً، لتهاجم الذات الساردة تراثها وتقوّضه من الداخل وتتعرّى به ومن خلاله وتفضح تناظمه الكاذب وتكشف عن فراغاته المستفحلة وتُعْلن تمرّدها عليه بخَلْخَلة ثوابته حَدّ الانتصار عليه بما هو نقيض كامن فيه، كأن يُدوّي صوت «دون خوليان» في أرجاء المشهد الحكائيّ: «إليّ يا فرسان الإسلام، يا بَدو الصحراء، أيّها العرب الغرائزيّون الأفظاظ، إنّني أهديكم بلادي بِكَاملها. اخترقوها؟ حطّموا كلّ شيء فيها: قُراها، مُدُنها، عَذَاراها، كلّ ما فيها إليكم يعود؟، هَدِّموا هيكل شخصيّتها المتداعي، واعصفوا بأنقاض ميتافيزيقاها.؟ اهجموا هجمة جماعيّة كاسرة؟..» (٢٨)

وبهذا العصيان اللاّفت للنظر يستحيل وعي الكتابة انتصارًا للحريّة والتعدُّد والتغايُر والطبيعة والخطإ والخطيئة والحنين إلى نبْض النطفة الأولى على التدجين والتعصّب للواحد والتماثل وحضارة الشعور الدائم بالعظمة والتفوُّق والصواب الكامل والورع وطهارة العقيدة المُثلى والعِرق الأسْمى. فتُوضع بذلك الذات على مِحَكّ تجربة الاختلاف كي ينزل المثال من عليائه إلى «حضيض» الواقع المكتظّ بِوَهج الرغبة ونقائضها.

كما يتأكّد هذا النزوع إلى التحرُّر من استيهامات ذاتٍ جماعيّة عنصريّة وتخليص الوعي الفرديّ من سجن العادة والرضوخ لأحكامها في «خوان بلا أرض» و«مقبرة» بانتقال حال الذعر من توحُّش الآخر وتهتّكه واحتفاله المُذهل بالجسد واللذّة الجنسيّة إلى إغراء، إذْ يستقرئ غويتيسيلو نزعة امتلاك الأوروبيّ لِـ «جسد الآخر»، كالشائع على سبيل المثال في بعض كتابات فلوبير وأندري جيد حيث الوجه الآخر الاستعباديّ الّذي حَوَّل الآخر من شيطان لـلذّة إلى جسدٍ للاستهلاك الجنسيّ تَزَامُنًا مع المقاومة وقتل الآخر في طَوْر سابق، ومع الامتلاك والاستعمار في طَوْرٍ لاحِق، كالّذي شاع في نُصوصِ مَنْ طَوَّفُوا في أقاصي الشرق وأدانيه من شعراء وروائيّين ومؤرّخين غربيّين خلال القرن التاسع عشر على وجه الخُصوص. فَيُعلن الراهب إسلامه في «خوان بلا أرض» المسيحيّ امرأة مسلمة من حاشية ملك تونس، ويتراءى المغرب في «مقبرة» «منظورًا إليه من زاوية الاحتجاج الأخلاقيّ والافتتان الإنسانيّ والجماليّ النابع من تعاطُف المؤلّف وعلاقته الحميمة بالبلاد»(٢٩).

٨- الحُبّ في مغالبة استيهامات اللا- وعي الجماعيّ.

إنّ الحبّ ثابت دلاليّ في روايات خوان غويتيسُولُو، كأن يتسلّح به الروائيّ والمفكِّر في مغالبة استيهامات اللاّ- وعي الجماعيّ الكامنة فيه والتحرّر من «جدليّة الغيْريّة الّتي أنتجت الغرب المسيحيّ بمُواجهة الشرق المُسْلم».

وإذا الصراع المُفْتَعل والمدمِّر مع الآخر ليس إلاّ إخفاء لصراعٍ دفين واقعيّ، بدلالة المكبوت في النفس الفرديّة والجماعيّة، وقد حدث إرجاؤُه قرونا ليستعيد أُوَارَهُ بحوار الأنا مع الأنت – الآخر الماثل فيه على غرار المعنى الوارد في قَوْل جرترود شتاين الّتي صَدَّرَ بها غويتيسولو كتابه «في الاستشراق الإسبانيّ»: «حُكَّ جلد إسبانيّ وستجد مُسْلِمَا». وعند إماطة اللّثام عن المكبوت الدفين أو المُحاصَر تنبجس الحقيقة بالمُساءلة الجريئة حيث الفكر النقديّ والقيمة الإبداعيّة يتعالَقان برغبة معرفة الذات والآخر مَعًا أو معرفة الذات بالآخر والآخر بالذات، فَيَجْرُؤُ خوان غويتيسولو على التساؤل: كيف نُغالب فينا «شيطانيّة» ادّعاء التفوُّق بأكذوبة العِرْق الملاكيّ الأمثل تحت غطاء عَقَديّ أو إيديولوجيّ أو قَوْميّ مّا؟ ألا يرتبط أيّ «نصّ

أدبيّ هامّ (...) بِسلسلة واسعة من النماذج العائدة إلى أنواع وَحِقب وتقاليد أدبيّة مختلفة، وكلّما كانت الصلات الّتي تربطه بالمكتبة الكونيّة، على حدّ عبارة بورخس متعدّدة ووثيقة، كان عمله متعدّدا وثريّا؟» (٣٠).

فتُعتَبَر الكونيّة، بدلالة انتماء الكاتب إلى «المكتبة الإنسانيّة»، السبيل الأوحد إلى مغالبة التعصّب والانغلاق وادّعاء التفوُّق العِرْقيّ، كأن يتعمّد المفكّر المبدع لحظةَ إنشاء عمله نفي انتمائه الحضاريّ والثقافيّ الضيّق ليكتسب صفته الإنسانيّة بعيدًا عن أيّ استيهام في هذا الاتّجاه أو ذاك.

كَذَا هي «لوثة» الانتماء، نقيض العراقة الكاذبة وصفاء الدم، تجعل النصّ مُتعدّد نُصوص، والسلالة وريثة عديد السلالات، كَنَصّ خوان رويث حيث الأصوات الصوفيّة والوثنيّة في آنٍ واحد و«الحكايات الغراميّة والصراعات والمُؤامرات يتخلّلها الغناء والضحك والخلاعة والشتائم والآيات القرآنيّة والتهديد والوعيد». (٣١) فيتحرّر الكاهن «المتديّن الفاجر الخبير بشؤون اللَذّة وصديق الحُواة والقوّادات العارف الجيّد بالنّساء» (٣٢)، كما يجمع الفقيه بين الورع والتهتّك، كالشائع من الأحاديث الخاصّة به في المجالس العامّة وفي الأوساط الشعبيّة الإسلاميّة لبُلدان المغرب العربيّ والمغرب الأقصى تحديدًا، إنْ نزّلنا نصّ خوان رويث في سياقه المباشر. كما يَبْدُو نصّ ثربانتيس مسكونا بتأثيرات ثقافة الإسلام (٣٣) رغم عِدَائيّته المُعلَنة للآخر.

وليس أدلّ على عمق ذلك التأثير من بدايات نشأة الحكاية المُطوّلة، الوجه البدائيّ للرواية لاحِقا.

ويزداد مجال الاستدلال اتّساعًا لدى غويتيسولو بالإحالة على بيريث غالدوس الّذي يُدين الحرب والصراع بين الإسبان والمسلمين ويُميط اللّثام عن إسبانيا أخرى بثقافاتها الثلاث، المسيحيّة والإسلام واليهوديّة، في نصّه الروائيّ «أيتاتيتاوين» (Aita Tettaun) حيث نقد الذّات للتخلّص من قيود العنصريّة المقيتة واعتبار الحرب ضدّ «المورو» حَرْبًا أهليّة مستمرّة إلى اليوم على أرض إسبانيا (٣٤).

إنّ صورة «المورو» القبيحة هي انعكاس لِصورة الأنا-الإسبانيّ وليست واقعا لِوُجود الآخر المختلف كالسائد في الاعتقاد العامّ خلال العصريْن الوسيط والحديث وفي البعض من تاريخنا المعاصر.

٩- استشراق غويتيسولو تحديدًا: ثقافة الحوار والتسامُح، لا الاستعداء البغيض

كذا يُصْبح المشروع الاستشراقيّ المختلِف لدى خوان غويتيسولو استمرارًا لِنهج القراءة الجديدة الناقدة للذات المتمرّدة على الموروث العِدائيّ التدجينيّ بمزيد الغَوْص في ثقافة الإسلام والحرص الشديد على المصالحة بينها وبين الثقافة المسيحيّة عن طريق الحوار وإعلان ثقافة التسامُح والسعي الجادّ إلى تَفهُّم الآخر كما هو بعيدًا عن التضخيم والتبخيس والاستيهام المسبق، كالصورة الّتي يظهر بها الإسلام المتعصّب الشبقيّ في عيون الغربيّين والإسبان تحديدًا على أساس الإقرار الجازم بانتصار المسيحيّة للروح واحتفاء الإسلام بالجسد كي يظهر الصدام الحادّ بين تحريم المُتَع الجنسيّة في اتّجاهٍ وتشريعها في اتّجاه آخر حدَّ التحريض على العُزوبيّة مُقابل تشريع الزواج بأكثر من امرأة (٣٥)، كما تنقلب «جنّة المسلمين»، في المنظور العامّ المسيحيّ خلال القرون الوسطى، إلى «ماخور مُنَفِّر».

وقد انعكست هذه الرؤية المشمئزّة للآخر المسلم (المورو) في كتابات بيدرو باسكوال (Pedro Pascual) (٣٦).

كَمَا انتقلت عَدْوى هذه الرؤية إلى فولتير في كتابه «محمد والتعصّب»، وتردَّدَتْ بأسلوبٍ مختلفٍ عند الجزم بـ «الاستبداد الشرقي» لدى كلٍّ من مونتاسكيُو وهيجل.

إنّ ازدواجيّة الموقف الغربيّ تُجاه الآخر المُسلم بَعْضٌ من الحوار الّذي عَادَ ليظهر في ذاتِ غويتيسولو المُتسائلة الناقدة، ولكن بفِكْرٍ يستقرئ المتناظِمَ بمفهوم التَعَدُّد ويكشف عن المنظور ونقيضه داخل النسق ذاته، لذلك سعى إلى تفكيك الوعي الاستشراقيّ لفهم عَدِيدِ تَنَاقضاته من خلال «الرحلة إلى تركيا» (١٥٥٧) لِكاتب مجهول زَارَ تُرْكيا وقضّى عامين أسيرًا في القسطنطينيّة، فوصف حياة المسلمين وقارن بين اللوثريّة والبربريّة والإسلام والكُفر، وكشف عن عقلانيّة الإسلام مقابل «ما يُرَافق البابويّة من تزمّت وروحِ خرافةٍ وتطيُّر». (٣٧) كما عاد إلى زرحلات عليّ بيكس (١٨٧١) لـ أدُولْفُو رِيفادينيرَا

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:48 AM Page 199

Adolfo Rivadenyra (٣٨) حيث شذرات من العنصريّة الدفينة واحتقار الآخر في الجانب الخاصّ بممارسة الحياة الجنسيّة لدى المسلمين،. في حين يبدُو الإعجاب على أشدّه بالحجّ الّذي يجمع مختلف الأعراق ويُساوي بينها تحت رايةِ عقيدةٍ واحدةٍ الّتي هي الإسلام.

فَبَيْنَ اتّهام المسلمين بالانحراف والفجور في حياتهم الجنسيّة والإعجاب بمَناسك الحجّ يُؤالف المشهد الموصوف لحياة المسلمين بين الرفض والقبول، وبين الكراهيّة والحُبّ.

وتتّضح ازدواجيّة الموقف الغربيّ تجاه الآخر تمامًا عند استقراء كلّ من فلوبير وريتشارد برتون، كأنْ يمتزج في نصوصهما التصريحيَّة الإعجاب بالاستهزاء، والقبول بالرفض، ليستبدّ المشهد الإيروسيّ لدى فلوبير بمُجْمل صورة الآخر العربيّ، والمصريّ تحديدًا، ويتكرّر اتّهام برتون لهذا الآخر بالشذوذ الجنسيّ.

إنّ القصد المرجعيّ من استقراء التناقضات هو الكشف عن الخواءات المستفحِلة الكامنة وراء تَنَاظم المعرفة الاستشراقيّة وتَماسُكها المُخادع وفضح الخلفيّة العنصريّة الّتي تختفي لتظهر بعديد الأشكال والأساليب، كالتمركُز العرقيّ «في كتابات ماركس وأنجلز، حيثما يجمع ماركس، على سبيل المثال، بين الانتصار للاستعمار الأنجليزي للهند الّذي يرى فيه تَمْديثًا لهذا البلد وبين فَضْح جرائمه، وهو بهذا الارتباك المُقنّع وَرَاء سِتارة الإيديولوجيا السميكة يقتدي بالموقف الشائع لدى المستشرقين الفرنسيّين على وجه الخصوص ويُنشئ منظوره للآخر على أساس استيهاميّ رومنسيّ لا يمتّ إلى الواقع بصلات متينة مُباشرة. وإذًا إسقاط الفكرة الضمنيّة القائلة بالتمركز الغربيّ ماثل في كونيّة مُفتعَلَة تتعمّد طمس الحقائق الخُصوصيّة للأوطان والقوميّات والثقافات. «فكثيرةٌ هي المُفْرَدَات الاحتقاريّة الّتي يستخدمها (كلّ من ماركس وأنجلز) عند وصفهما الثقافات والمجتمعات لأفرو–آسيويّة» (٣٩).

وإذًا المنظور واحد مشترك عند المقارنة بين مختلف الرؤى في الاستشراق الغربيّ، إذْ هو مُتراكِمُ أحكامٍ متوارَثَة منذ سقوط الأندلس. إلاّ أنّه منظورٌ محكومٌ في الداخل بالتوتُّر والتعدُّد والتردُّد الحادّ أحيانا كثيرة بين التبخيس والتقديس، وبين الاشمئزاز والإغواء.

لذلك يلتفت غويتيسولو إلى تاريخ هذا المنظور عَبْرَ مُختلف أطواره لإدراك ثوابته ومُتَغيّراته، ويتحرّر في الأثناء من عديد الاستيهامات الّتي سادت الاستشراق الغربيّ، والإسبانيّ منه على وجه الخصوص، بالكشف عنها وتفكيك مقاصدها ونقدها. كما يستجير بثقافة كونيّة متعدّدة المراجع الحضاريّة والثقافيّة ليتخلّص من تأثيرات المركز الجاذب والحضارة الأمثل.

وبذلك يُدْرك الحاجة إلى تقويض المقابلة الضدّيّة بين الشرق والغرب، من خلال وعي الذات واستقراء الواقع كما هُوَ دُون تدخّل لأيّ حُكم مسبق أو حَدّ إيديولوجيّ جاهز، وبالاستناد أيضا إلى نصوص الاستشراق لإضاءة الجوانب الخفيّة من تصدُّعَاتها وارتباكها الحادّ الدفين بين الحال والمختلف عنها وبين الموقف ونقيضه، إذْ ليس الغرب والإسلام بالضرورة «طرفي معادلة عنيفة» بل هما «إجابتان ممكنتان» للتعايُش في مواجهة «التقدّم» السلبيّ «المُبيد للحضارات والثقافات» (٤٠).

لقد أدرك غويتيسولو أنّ الشعوب الّتي تبلغ درجة عالية من التقدّم الماديّ والازدهار الثقافيّ، كالشعوب الغربيّة تحديدًا، تُصاب عادةً بفِقدان الذاكرة وتتناسى آلام الآخرين، بل تسعى إلى إيذائهم، لذلك يعتقد أنّ للمُثقّف الغربيّ دَوْرًا فعّالا في تشغيل الذاكرة وإيقاظ صوت الحقّ في الضمير الغربيّ لِفضح مختلف الاستيهامات والكشف عن المُخبَّإ العُنصُريّ المُعَادي للآخر. فلاَ يَتَردّد في الاعتراف بـ «أوروبيّته» الناقصة وإعلان التمرّد على شتّى المواقف العنصريّة وفضْح التَمَرْكُز الثقافيّ الغربيّ الزائف بنُزُوعٍ جارفٍ إلى محاولة فهم الآخر بدافع حُبّ صادق يُقرّ التساوي بين جميع الأمم والثقافات ويدعو صراحة إلى إنشاء حوار جديد بين أوروبا والحضارات والثقافات الأخرى، وفي مقدّمتها الحضارة الإسلاميّة والثقافة العربيّة (٤١).

كَذا يَبْدُو صَوْتُ غويتيسولو عَاليًا مُجَلْجِلاً في دعوته الصريحة إلى الانتصار للإنسان بقطع النظر عن الجنس أو الانتماء الثقافيّ أو الحضاريّ، وللآخر المسلم والعربيّ على وجه الخصوص، الّذي هو جُزْءٌ من الذّات، المُتّصِل بها المُنْدَمِج فيها، لا المنفصل عنها.

وكما لقُوّة الذات معالمها البيّنة في واقع التغالُب

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:48 AM Page 200

الموروث فإنّ للآخر الماثل في الذات وَهنَه الدالّ على الوجه الآخر، لذلك ينزع المفكّر الروائيّ إلى الاعتراف بأنّ الذات كُلٌّ مُتكامل مُشترك بين «الأنا» و«الأنت»، الماثل المندسّ في «الأنا» وما يعترض «الأنت» من خطر، خاصٌّ بـ «الأنا»، أساسًا، وبذلك يتزحزح معنى الغَيْريّة المُنفصِلة عن الذات، كما يفضح الاستقراء الواقعيّ للعلاقة بين الأنا – الغربيّ والآخر – المُسْلم نزعةَ الاستعداء غير المبرَّرَة الكامنة في الضمير الأوّل: «إنّ تفوُّق الغرب التقنيّ والعلميّ والعسكريّ الصارخ والّذي كشفت عنه بجَلاء مجزرة حرب الخليج الأخيرة، تفوّقه بالمقارنة مع عالم إسلاميّ مُنقسم، عاجز، رازح إلى الآن تحت موروث قُرونٍ متعدّدة من الاستعمار والخضوع لِأَنْظمةٍ مُسْتبدّة (...) إنّ هذا التفوّق ليُقرّب تهديد الإسلام من تهديد النملة للسبُع. ومع هذا فإنّ مناخ معاداة هؤلاء «المورسكيّين» الجُدُد وملاقتهم ما فتئ يزداد سوءًا». (٤٢)

١٠- هَجَانَةٌ أصيلةٌ مقابل طهارة العرق الأمثل:

إنّ الصوت – النشاز الّذي أحدثه غويتيسولو في الجوقة العامّة الغربيّة بتسليط الضوء على الذات في مرآة الذات بَدْءًا لادراك خلفيّة الاستيهامات الموروثة والحادثة، ثمّ بإعادة الموقف الراهن من الآخر المُسلم إلى جذور الاستعداء الأولى، على أساس استقراء الوعي واللاّوعي الجماعيَّيْن خروجٌ واضح جريءعن نهج التواصُل بإحداث الكَسْر والإبْدال في سلسلة القراءات الاستشراقيّة.

لقد اتّضح «للابن العاقّ» في شِرْعَة الأبوّة الغربيّة المستبدّة بالآخر العربيّ والمسلم تبخيسًا أو تقديسا أنّ الآخر اسم وهميّ إذْ لا معنى للغَيْريّة الضِدّيّة، بل إنّ الآخر بعضٌ من نواة الذات وأُفُقٌ في الاتّجاه السالَف أو الحادث، كالنصّ المرجعيّ في بنية النصّ الناشئ. لذلك تتأكّد استحالة حُبّ الذات إن استبدّ شعور الكراهيّة بهذا الآخر الاستيهاميّ، كسلعنة السماءس تُضحِي هُنا نِتاجًا لتنَكُّر الأخ لِأخيه، أو السعي الدائم إلى نفيه أو قتله، خلافًا للأسطوريّ الّذي يرسم تلك اللعنة على كَوْنِها مُحَصَّلَ «تعالُق جِنسيّ مقيت» بين عِرق رفيع وآخر وضيع.

إنّ الحُبّ، بمنظور غويتيسولو، اكتشاف لِحُرّيّة الآخر الّتي بها تَخَلّصَ الأنا – الإسبانيّ والغربيّ عَامّة من استعباد التعصّب الكنسيّ طيلة قرون. وإذا التوالُج في الآخر الّذي أمسى جزءًا من الذات، شأن أيّ عناق حميم، تقويض للهرم الجاثم على صدر الكائن وافتضاض لِكثافة المعنى الواحديّ الإطلاقيّ الرافض للعدد وإعادة قراءة «للّعنة الأولى» باعتبارها زواجًا مباركًا بين ثقافة وثقافة مختلفة استحالتا عند التلازُم العنيف والتعايُش الهادئ، تبعا لاختلاف الأطوار والوضعيّات، كِيانا حضاريًا مشتركا، إذْ كيف استطاع الغرب أن يقطع مع ماضي تخلّفه وتزمّته فأعاد للكائن البشريّ تَوازُنه باعتباره جَسَدًا لروحٍ وروحًا لجَسَدٍ بعد سيادة المعنى الروحانيّ المُطلق؟ كيف نزّل العقلَ في خارطة الجسد، وأطلق الجسدَ من أصفاد التدجين والتهميش، وشحَن الروح بإرادة الحياة إنْ لم يستضئ بحضارة الإسلام وثقافات شعوبه المتعدّدة؟

ولأنّ خوان غويتيسولو مُدْرك لهذا البدء المرجعيّ فهو يتعرّى بالقصد كي يُمارس طقوس مَنْ يَرْفُضون تحريف التاريخ وحقائق البدء وتغليب الاستثناء على الأصل،. وكأنّه بذلك لا يحصر الأصل والمرجع في أُبُوّة واحدة بعد أن استعان بسالمكتبة الكونيّةس واستقرأ سُلالته الأولى من خلال بطاقةٍ وراثيّةٍ تَصِل بين ما يظهر من ملامح مُعْلَنة وبين ما يختفي وراء الجلد حيث صدى العروبة والإسلام وظلال النَمْنَمَات الشرقيّة والقباب الفخمة والشُّرفات المُزهرة ومهرجان الفروسيّة وحكايات البطولة والحبّ في أزمنة تقضّت وتركت أحلامها بين الذاكرة والمخيال، وهي الفاعلة اليومَ وغَدًا.

فكيف يستبيح من آثر الاعتراف بسالهجانة الأصيلةس، لا «الصفاء الملائكيّ» و«طهارة العِرق الأمثل»، دَمَ الأب الآخر «مُمَثّلاً فيمن أسماهم «المورسكيّين الجُدُد»، كالّذي حَدَث في حرب الخليج الثانية وما حدث اليوم؟ أليس احترام غويتيسولو لثقافة الآخر المُسْلم تأكيدًا في الواقع لِمَدَى الاقتدار على الحُبّ عكس من أعلنوا مرارا وتكرارًا حبّهم الكاذب، من أصحاب اليمين وأصحاب اليسار على حدّ سَوَاء، من السلف والخَلَف، باستيهامات قديمة موروثة وأخرى حادثة تقطع في الظاهر مع سالفها أو تستعيد قرونًا من استعداء الآخر بالسعي إلى محاصرته وتهميشه أو محاربته بهَدَف تدميره وإفنائه؟■

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:48 AM Page 201

الهوامش

١- ولد في برشلونة عام ١٩٢٩، روائي، منعت مؤلفاته في إسبانيا طيلة العهد الفرانكي، بحث في المكبوت الغربي.
وقد ترجم للمورخ بلانكو وايت (Blanco White) من الإنكليزية إلى الإسبانية، وهو الاسم المستعار لماريا بلانكو إي تسبو (١٧٧٥ – ١٨٤١).

٢- إدوارد سعيد، «الاستشراق، المعرفة. السلطة. الإنشاء»، ترجمة كمال أبوديب، لبنان: مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨١، ط٢، ١٩٨٤، ص ٤٠.

٣- خوان غويتيسولو، «في الاستشراق الإسباني»، ترجمة كاظم جهاد، المغرب: نشر الفنك، ١٩٩٧.

٤- إن «الأنا»، في واقع اشتغال الكلام، ضمير مزدوج، بمعنى أنا وأنت في بنية واحدة مشتركة.
انظر مقدمة قاستون باشلار (Gaston Bachelard) لكتاب «أنا–أنت» لمارتن بورر (Martin Bürer) فرنسا، أوبيي (Aubier)، ١٩٦٩. (بالفرنسيّة).

٥- إدوارد سعيد، «الاستشراق – المعرفة – السلطة – الإنشاء»، ص ٤٦.

٦- «في الاستشراق الإسباني»، ص ١٨.

٧- «هو الاسم الذي أطلقه الإسبان على المسلم المقيم في إسبانيا بعد فتح الأندلس، وتوسعا على المسلم عامة. ويختلف المؤرخون واللغويون في تحديد أصل المفردة. بعضهم يحيلها إلى «موريطانيا» التي كانت تشكل جزءا من المغرب، والبعض الآخر إلى قبيلة «الماوري» الذبرية. ولعل التخريج الأخير هو الأرجح، فأغلبية الفاتحين الذين رافقوا طارق بن زياد وموسى بن نصير كانوا من المسلمين البربر..»، من مقدمة كاظم جهاد لـ «في الاستشراق الإسباني»، ص ١٠.

٨- السابق، ص ٢٥.

٩- السابق، ص ٢٧–٢٨.

١٠- السابق، ص ٢٨.

١١- السابق، ص ٢٨–٢٩.

١٢- تسمية خاصة لمسلمي إسبانيا.

١٣- المرجع السابق، ص ٣١

١٤- نفسه.

١٥- «ففيها يكمن الممنوع والخطير والغريب والمجهول»، السابق، ص ٣٨.

١٦- «دون خوليان» و«خوان بلا أرض» و«مقبرة».

١٧- يحيل غويتيسولو في بيان دلالة «الموقع الإستراتيجي» على إدوارد سعيد في كتابه «الاستشراق».

١٨- من توظيفات إدوارد سعيد الاصطلاحية، وقد اعتمدها غويتيسولو.

١٩- «في الاستشراق الإسباني»، ص٥٠.

٢٠- يستند غويتيسولو في بيان هذا المفهوم إلى هشام جعيط.

٢١- السابق، ص ٥١.

٢٢- نفسه.

٢٣- السابق، ص ٥٤.

٢٤- السابق، ص ٥٥.

٢٥- السابق، ص ٥٧–٥٨.

٢٦ –السابق، ص ٥٩.

٢٧- السابق، ص ٦٣.

٢٨- السابق، ص ٦٣–٦٤.

٢٩- السابق، ص ٦٧.

٣٠- السابق، ص ٧٠.

٣١- السابق، ص٧٩.

٣٢- نفسه.

٣٣- «إنّ رائعة ثربانتي» التي خطط لها مبدعها انطلاقا» من الضفة الأخرى، ضفة كل ما قامت به إسبانيا بإقصائه ونفيه، يظل بمقدورها أن تمثل، بين أشياء أخرى كثيرة، محاولة لتصور اختيار ثقافي ووجودي انتهى ثربانتي «إلى استعباده رغم ما كان هذا الاختيار يمارسه عليه من إغواء.»، السابق، ص ٨٤.

٣٤- السابق، ص ٨٦.

٣٥- يستدل غويتيسولو في هذا الحيّز الدلالي بالقرآن والأحاديث النبوية وابن حزم في «طوق الحمامة» والشيخ محمد النفزاوي التونسي في «الروض العاطر» والمتصوف المرسي ابن سبعين.

٣٦- أكد في «كتاب ضد ملة محمد» (١٩٢٨) على أن المسلمين هم من آكلة لحوم البشر.

٣٧- «في الاستشراق الإسباني»، ص ١١٩.

٣٨- عمل موظفا في إحدى القنصليات الإسبانيّة. رحل إلى المغرب، وطنجة تحديدا .

٣٩- السابق، ص ٢١٢.

٤٠- السابق، ص ٢٣٥.

٤١- انظر «أية أوروبة تريدون؟»، نص خطاب ألقاه الكاتب في نوفمبر ١٩٩٢ في مدينة ستراسبورغ الفرنسية أمام البرلمان الأوروبي الذي دعا اثني عشر كاتبا إلى إبداء آرائهم في أوضاع أوروبة آنذاك.

٤٢- السابق، ص ٢٥٨–٢٥٩.

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:48 AM Page 202

نيتشه أمام هايدغر

مصطفى الحسناوي *

«مع ميتافيزيقا نيتشه، اكتملت الفلسفة»
(هايدغر)

الكثير من القراءات الأساسية تكون مؤرخة ومهيأة لتلقي انفتاحات النص المقروء وممنوحة للتوقيع المضاد La contre signature الذي يوقعه الآخر، بل يستدعيه جوهريا باعتباره جزءا منه ومن فاعلية تأويله وسيرورته الفلسفية ووجهة نظره الخاصة، حول تاريخ الفلسفة. يتجلى معنى كون هذه القراءات الأساسية مؤرخة في ارتباطها بالتاريخ الفلسفي من جهة وبالتاريخ العام من جهة أخرى، مثل أن القراءة الهايدغرية لفلسفة نيتشه لم تبرز وتشتغل وسط الثلاثينيات من هذا القرن، وفي زخم الخطاب النازي وهيمنته وإواليات المستندة إلى فلسفة بيولوجية عنصرية تعتمد على عنصر التفوق العرقي، أوأن القراءة الفرنسية له المتعددة المداخل لم تشتغل بطريقة مجانية في نهاية الستينات وبداية السبعينات بل أتت بعيد ماي ٦٨ بفرنسا، وفي خضم الكثافة النيتشية التي انسكنت بها أحداثها، وخصوصا دعوتها إلى قلب الكثير من القيم وتغيير الكثير من المفاهيم حول الإنسان والحياة والجسد الخ إن توقيع الآخر يحضر هنا كإمكانية ضرورية، باعتبار كل توقيع ملوثا سلفا، كما يرى جوفري بيننغتون، من طرف هذه الغيرية .altérité إنها علاقة استدانة تحدد أفق القراءة وفاعليتها ووعودها. يسكن هذا التوقيع المضاد النص سلفا ويسكن التباسه وشروخه وإمكانياته وعدم الاكتمال الجوهري المكون له، تماما كما سكن أفلاطون التوقيع الغائب لسقراط، وديريدا العديد من التوقيعات الفلسفية (هايدغر، ليفناس، أفلاطون، هيجل...) بل والتوقيع المتافيزيقي نفسه، محاولا عبر استثماره وتملكه وتوقيع كل شيء داخله، رغم قول بيننغون Beninghton في كتابه عن فلسفة ديريدا (١) بأن هذا الأخير بمحاولته توقيع كل شيء لم يوقع ربما أيا من الأشياء مما جعل توقيعه منوشما بنوع من اللاتحديد هو نفسه. ضمن هذا السياق تندعم قراءة هايدغر لنيتشه أوتحديدا مثول هذا الأخير امام الأول ومجابهته لأسئلته وتاويلاته. إنها قراءة مسكونة بتاريخيتها وشرطيتها الفكرية وأيضا بالعلاقة التأويلية بين التوقيع النيتشي والتوقيع الهايذغري المضاد.

يرى الفيلسوف الإيطالي جياني فاتيمو G. Vattimo في هذا الإطار، بأن هايدغر هو المفكر الذي يحدد بدقة ويشرط بشكل حاسم كل قراءة نيتشه اليوم. إن العلاقة بين هايدغر ونيتشه، على الرغم من وساطة الميتافزيقا باعتبار التاويل الهايذغري لنيتشه كآخر المفكرين الميتافيزيقين، علاقة من نوع ذلك الصراع الذي يقول عنه هايدغر في (رسالة في الإنسانوية) بأنه الصراع العاشق الذي يكون بين المفكرين. إنها من نوع القراءات /العلاقات المسكونة بتاريخيتها وشرطيتها الفلسفيتين، لأنها أنجزت داخل لحظة تاريخية أنوشمت بسيادة الخطاب النازي كما اسلفنا، الذي احتل التأويل المبتذل والإيديولوجي لنيتشه داخله وضعا اعتباريا اصبح معه مجرد مفكر لحركة فاشية عنصرية مسكونة بنزعة أيديولوجيه تعتمد ضمن ما تعتمد عليه على «إرادة القوة» ، ذلك المفهوم النيتشي الذي تم اختزاله بشكل رديئ من طرف الدعاية النازية في مجرد الرغبة في الهيمنة، وتميزت أيضا بفترة ما بعد الأشهر الثمانية التي قضاها هايدغر في عمادة جامعة

* كاتب من المغرب.

فريبورغ بعد انخراطه في الحزب النازي واضطلاعه بتاويل الحركة في إحدى جمل كتابه (مدخل إلى الميتافيزيقا) المشهورة التي يشيد فيها بالحقيقة الداخلية لهذه الحركة وعظمتها المتمثلتين في اللقاء بين التقنية المحددة كونيا والإنسان الحديث. إن هذه القراءة / العلاقة أنجزت أيضا داخل اللحظة الفلسفة لما بعد ١٩٢٩ سنة صدور كتاب (هايدغر الوجود والزمن) كتابه الأساس، وهي اللحظة التي ستعرف في الآن نفسه مصاحبات هايدغر الفلسفية التأويلية لشعر هو لدرلين والتي كانت من العمق والحميمية بحيث جعلته يلجأ إلى تصويرها كصنوبرتين متجذرتين في تربة الغابة الصامتة معتبرا في احدى نصوص كتابه [Questions]، أن جوار الشاعر المنشد يشكل «الخطر المنقد» بالنسبة للمفكر. هذه المجابهة/ القراءة أواللقاء بين نيتشه وهايدغر هيمن إبان الثلاثنيات وبداية الخمسينات على الفضاء الفلسفي الهايذغري وأسهم في تطوره عبر (كتاب طرف موصدة) المتضمن لمقاله (الله مات) وكتاب (مقالات ومحاضرات) المتضمن لمقاله (زرادشت نيتشه) ويحضر بشكل أشمل واوضح في جزئي كتابه (نيتشه) الذي صدر سنة ١٩٦١ والذي اعتبره ديريدا كتاب (هايدغر الكبير) والذي لا يعتبر أبدا بسيطا في اطروحته، كما يتم القول عموما، إذ يستهل كما نعلم بالحديث وعن مسألة إرادة القوة باعتبارها فنا عن مسألة «الأسلوب الكبير».(٢)

يشير هايدغر في حوار مع المجلة الألمانية Derspiegl صادر بعد وفاته لتاريخية هذه القراءة وشرطيتها الفلسفية قائلا: بعد استقالتي اكتفيت بمهمتي كأستاذ إبان صيف ١٩٣٤ قدمت درسا حول «المنطق» وفي الفصل التالي من سنة ١٩٣٤-١٩٣٥ الجامعية قدمت اول دروسي عن هو لدرلين وفي سنة ١٩٣٦ بدأت الدروس حول نيتشه. إن كل من يتقن الإنصات، فهم أن الأمر يتعلق بمجابهة مع النازية (٣) هذا النوع من القراءة ينتمي إلى القراءات الأساسية التي لا تكتفي بإضاءة إنتاجيتها الفكرية بل وتضيء سيلا من الإنتاجات التي تنبجس منها وتمتد، أوتستلهم إواليتها أوتستثمر تأويليا منطلقاتها. لقد صار لهذه القراءة تاريخ خاص إذ انتشرت عبر هيرمينو طيقا النصوص ودوائرها التأويلية اللانهائية، أوأثرت بعمق في الطفرة النوعية التي عرفتها قراءة نيتشه وتلقيه النقدي خصوصا لدى المفكين الفرنسيين في الستينات وبداية السبعينات أمثال فوكوودريدا وفيليب لاكولابارت وساراكوفمان وآخرين (...) والتي شكلت ندوة سوريزي لاسال Cerisy-la -salle سنة ١٩٧٢ محطتها الأساسية إذ تمحورت كلية تقريبا حول التأويل الهايدغري لنيتشه وثم سنة ١٩٧٣ نشر أعمالها تحت عنوان «نيتشه اليوم؟». إذا ما استثنينا قراءة دولوز الهامة له في كتابه (نيتشه والفلسفة) والذي أبرز فيه كيف أن نيتشه أبدع منهجه الخاص الدرامي الطوبلوجي والاختلافي وجعل من الفلسفة فن التأويل والتقويم وطرح إرادة القوة لا من حيث هي قوة بل عنصرا اختلافيا يحدد في آن علاقة القوى (الكم) وطبيعة هذه القوى الموجودة في علاقة إذ داخل عنصر الإختلاف يبرز التأكيد ويتطور باعتباره تأكيدا ابداعيا. إن إرادة القوة لدى نيتشه، حسب دولوز، هي مبدأ التأكيد المتعدد المبدأ الواهب. هكذا يكون المتعدد والصيرورة والصدفة باعتبارهم موضوع التأكيد الخالص معنى الفلسفة عند نيتشه، صرخته من أجل إقرار علاقات جديدة تشكل فكرا رحالا، فكر الخارج أوالبرانية ضد الفلسفة الحميمية والمستقرة. إذا ما استثنينا إذن هذه الدراسة الدولوزية فإن أغلب تأويلات نيتشه تتموقع إزاء التأويل الهايدغري وتخرج من عباءته. إن السؤال الممكن طرحه بصدد هذه القراءة هو : ما الذي جعل «استاذا عاما» للفلسفة ومفكرا مستقرا داخل لغة و ارض وجهاز مفاهيمي محدد واشكالية فكرية مركزية هي اشكالية الوجود وداخل جوانية مفهومه، مسكون بالجدية والصرامة مثل هايدغر يلتقي بمفكر خاص مسكون بعنفه الفكري بهزاته وترحيلاته ومضاد لنسقية الفكر ومركزيته ومفتوح على التقاطعات والوجود الرحال ونداءات الخارج حيث السهوب والصحراء والعزلات اللانهائية يعتبر الجنون وجهة نظر فكرية ويمارس الفكر، كما

Thaqafat Ar. Side 6/25/05 8:48 AM Page 204

يقول كل من دولوز وغاتاري، كماكنة حرب رحالة مدخلا إياه في عملية غريبة تجعل من الشذرة والقصيدة نمطي تعبير فلسفيين مفكر يفكر عبر أساطير حيوية وشخصيات مفاهيمية لا عبر مفاهيم واشكاليات ولغة فلسفية مشغولة بذاتها وأصولها الاشتقاقية أي مفكر مثل نيتشه؟

هناك بدءا مسألة استعادة نيتشه من التاويل النازي لفكره ومحاولة حمايته من التحريفات والتركيز عليه باعتباره فكرا حرا أساسا، كما أعلن هايدغر ذلك وهناك قراءته لنصوص نيتشه منذ مرحلة الشباب والدراسة ١٩٠٩-١٩١٤ وتأثر بعض دراساته لاحقا بنيتشه، رغم أن الاستشهاد بهذا الأخير نادر جدا في أهم الكتب الهايذغريه (الوجود والزمن). للمسألة إذن علاقة بتاريخ الفلسفة الذي يشكل خصوصية التقليد الفلسفي الألماني منذ هيجل، والمتمثل في جعل تاريخ الفلسفة محورا أساسيا للبحث بالنسبة للنظرية الفلسفية، عبره يتم الاشتغال على نيتشه انطلاقا من علاقته مع المتافيزيقا منذ افلاطون كتاريخ لنسيان الوجود بلغ نهايته. (إن صورة نيتشه التي خصها بجزأي كتابه نيتشة)، تظل مساهمة متفردة وعظيمة وملتبسة في آن ساهم بها هايدغر في حواره مع تاريخ الفلسفة. لم يلج نيتشه فعلا أفق هايدغر إلا متأخرا على أي حال بعد كتابه (الوجود والزمن) وسيكون زيادة على ذلك إسناد نوع من التعاطف الزائف لهايذغر مع نيتشه احتقارا مطلقا (...) إذا كانت أمنية هايدغر الأكثر أهمية إدماج نيتشه في تاريخ نسيان الوجود L'Etre والصعود بشكل معكوس عبر هذا الطريق تبعا لذلك فإن ذلك ما تدل عليه الكتلة الكبيرة من المقالات حول هذه الموضوعة التي أضافها للجزء الثاني من كتابه .(٤)

إنها إذن استعادة تتم انطلاقا من الإشكالية المركزية التي عالج هايدغر من وجهة نظرها، المتن الميتافيزيقي كله، وانطلاقا من تاريخ هذا المتن، بالشكل الذي يصبح معه الفيلسوف الذي أسس طرحه الفلسفي في جانب كبير منه على قلب الأفلاطونية باعتبارها مهمة فلسفة المستقبل بامتياز، وأسسه على نقد الحقيقة وتعرية المعنى وحشود اللامفكر فيه داخله، يصبح أقول فيلسوف نهاية الميتافيزيقا ومؤرخ العدمية الفعالة Nihilisme actif والمبشربها، بحيث تصبح العلاقة الوطيدة لديه بين إرادة القوة والعود الأبدي، المرحلة القصوى والأخيرة التي يتلبسها ويعبرها نسيان الوجود، متجاوزا الميتافيزيقا نحو الشكل الحديث جدا لنسيانه والمتمثل في مسألة التقنية. إنه نسيان الاختلاف الأونطلوجي بين الوجود L'Etre والموجود L'étant الذي يخترق المتن الميتافيزيقي من أفلاطون وأرسطو حتى نيتشه. لم يستثن هايدغر نيتشه إذن من تاريخ هذا النسيان واعتبره نقطة وصول الميتافيزيقا والأفلاطونية إلى نهايتها. لا يمكن بالنسبة لهايذغر اعتبار نتيشه مفكرا للاختلاف لأنه بالذات، مع فكره ستكتمل الميتافيزيقا وتشتغل بفعالية أي بلغة أخرى الفكر الذي نسي الوجود واختلافه مع الموجود. إن المسار الميتافيزيقي بلغ معه اوجه بحيث لم يعد الوجود نفسه في النهاية يعني شيئا. ذاك ما حدث، حسب هايدغر، وبطريقة نهائية مع الاصطلاح النيتشي «إرادة القوة» الذي يسميه هايدغر من منظوره التأويلي «إرادة الإرادة». يرى ديريدا في (الكتابة والاختلاف) بأن هايدغر، ليس بامكانه اعتبار نيتشه نقطة نهاية الميتافيزيقا والأفلاطونية إلا انطلاقا من «سوء نية» تساوي الصرامة والوضوح، وفي هذا السياق فإنه سيعارض بتصوره لنيتشه باعتباره فيلسوف الاختلاف، التصور الهايدغري له كآخر الميتافيزيقيين والأفلاطونيين. إن فاعلية التأويل هنا غير مفصولة عن المقصدية الفلسفية وعن قراءة نيتشه ضد نفسه، أي ضد نقده الجذري للميتافيزيقا ولأهم توابثها كاللغة والمعنى والوعي والله والاخلاق والحقيقة الخ. إنها قراءة مؤسسة على استراتيجيات وعلى شرعية تمارس عنفها بالضرورة على جسد المتن المقروء، لتفرض معاييرها ونمط إدراكها الخاص عليه. يفكر هايدغر أطروحات نيتشه معه وانطلاقا منه، لا يفكره كجزيرة بل كجزء، خصوصا بالنظر إلى إنتمائهما معا (هايدغر/نتيشه) لما بين لحظتين فلسفتين، ما بين عصرين، أي انتمائها الزمن العبور،

زمن الأزمة الفلسفية التاريخية للغرب بعدا انتهاء عصر الأنساق الكبرى (كانط/هيجل) وبزوغ إرهاصات الكوارث وعصرها والذي بلغ أوجه مع الحرب العالمية الأولى. إن هايدغر وكما هو الحال بالنسبة لتعامله مع باقي الفلاسفة، لا يعرض ولا يلخص أطروحات وفرضيات، ولكنه يتحاور مع نيتشه، ثم إن المجابهة /القراءة/ الحوار /الصراع العاشق ليس سهلا مع نيتشه الفيلسوف الذي أعلن بأنه سيولد بعد الوفاة والذي اعتج ان قراءه الجديرين به، هم الذين يتوفرون على تلك الفضيلة المنسية : فضيلة البقرة بامتياز وهـي الإجترار . La rumination ينضاف إلى هذا كون نيتشه هذا الفيلسوف- الديناميت، أوالقدر المحتوم، أوالفيلسوف- السهم كما قال عن نفسه، لا يحتاج لمن يدافع عنه أيا كانت حدة قراءته له، عمقها، فاعليتها اوعنفها. لقد سبق لنيتشه تحذير معاصريه الذين استعملوا أسطورة نيتشه لكي لا ينصتوا إليه، التحذير الذي ألزمه الصراخ من أجل قوله : (تلك الصرخة المكتوبة التي هي فكري). يرى أحد الدارسين بأن القضاء الفعلي على فكر المعنى الذي يشكله النقد النيتشي للوعي، يجب فهمه انطلاقا من الميتافيزيقا باعتباره لا وجودها. إن الإرادة التي تريد نفسها تنبثق باعتبارها المآل المتميز لفكر الذاتية الحديث وإذا وصل هايدغر إلى التفكير بشكل متزامن، وهوما لم يعلنه سوى كتناقض، في التجاور بين مذهب إرادة القوة وتحديدا الإنسان المتفوق وبين مذهب العود الأبدي للمثيل، فإن ذلك لم يتم حقيقة سوى كتعبير جذري جدا عن نسيان الوجود هذا الذي يشمل بالنسبة له تاريخ الميتافيزيقا كله.(٥) كون العود الأبدي وإرادة القوة الشكل الذي اتخذه نسيان الوجود لحظة انغلاق الميتافيزيقا أونهايتها يتجلى في كونهما الفكر الخاص بعالم التقنية الحديثة والتخطيط الكلي المهيمن داخله. سبق لنيتشه القول في هذا السياق، عن (مذهب العود الأبدي لديه بانه مجاورة قصوى بين عالم الصيرورة وعالم الوجود).

إن نيتشه هو أيضا بالنسبة لهايدغر مفكر العدمية الكاملة والانخطافية التي تتماهى سيادتها مع سيادة الميتافيزيقا منذ أفلاطون وحتى نيتشه آخر المتافيزيقيين ومفكري الغرب. لربما كان لهذه الموضعة الفكرية الهايذغرية لنيتشه أوإعادة الموضعة علاقة مع ما يقوله هايدغر في إحدى تعبيراته الأساس (إن إرث مفكر ما، هو نواة «ما يجب التفكير فيه» التي يرسلها لنا). إنها الموضعة التي تجعل المفكر فيه والمفكر ينتميان إلى عصر التفكير وتاريخيته وشرطيته، ينتميان لبعضهما البعض، باعتبار الأول كائنا سلفا في الثاني متفمصل مع فاعليته التأويلية. إن الموضعة اشتغال لماكنة أسر Machine de capture تأويلية، لربط نيتشه بجوانية المفهوم /الاشكالية ومركزيتهما اللتان تعدان القراءة وتوجهانها. إذ تماما وكما انبثق نسيان الوجود اوالاختلاف الأنطلوجي بين الوجود والموجود منذ ما بعد الصباح الاغريقي أي مع أفلاطون وارسطو كما تقول أولى فصول كتاب (الوجود والزمن) فإن هذا النسيان، وفي سياق النزعة الإرادوية القصدية ذاتها التي توجه الاشتغال الفكري ينبغي أن يعثر على نهايته هو ومسألة الوجود في آن، ضمن منظور الأونطلوجيا الأساسية التي تعيد قراءة هذه المسألة انطلاقا من تاريخية المتن. يرى جياني فاتيمو بأن تاريخ الميتافيزيقا الغربية، الذي جسد نيتشه لحظة اكتماله، هو بهذا المعنى تاريخ الوجود. إنه حدث عصر ممنوح للوجود، عصر مهيمن عليه من طرف الحضور البسيط الذي هو مثال الموضوعية، وبواسطة اللغة المفهومة كأداة تواصل بسيطة (...) سميت الميتافيزيقا في هذا السياق تاريخ أومصير الوجود le destin de l'Etre لأن الوجود نفسه ينتمي كلية للميتافيزيقا وتاريخها. إن نهاية الميتافيزيقا، كما أيضا مجاوزتها التي يفكر هايدغر في واجب الاعداد لها، تعادلان نهاية الوجود ونهاية الاختلاف الأونطلوجي. إن ما يصير في فكر نيتشه والمتمثل في كون الوجود نفسه لم يعد معه شيئا ذابال هو واقعة مجاوزة الميتافيزيقا بما هي قضاء على اصطلاح «وجود» نفسه (٦) ذاك ما يسميه نيتشه في (غروب الأوثان) (٧) خطأ الوجود الذي كانت له قوة إقناع مفرطة السذاجة كما عبر عنه وآمن به الإيليون Les

واستسلموا لفتنة مفهومه هم وخصومهم Eléates أيضا مثل ديمو قريطس حين ابتكر ذرته. إن الغاية من هذه الموضعة ضمن التاريخ الفلسفي، هي ابراز ألا احد، حتى أكثر الفلاسفة تدميرا للأسس الميتافيزيقية يفلت من دائرة الميتافيزيقا وأسرها، من اقتصاد لغتها ومفاهيمها واستراتيجيتها الفكرية وإشكاليتها. إن ديريدا احد الأولين الذين ثاروا ضد هذه القراءة وضد هذا الاختزال الذي يؤسس نفسه ويطرحها منطق عرضه الخاص باعتباره نسقا تأويليا، وذلك في احدى محاضراته التي تضمنها مؤلفه (الكتابة والاختلاف)، والتي عنوانها (البنيه، العلامة واللعب في خطاب العلوم الانسانية). إن المسألة بالنسبة لديريدا Derrida تنسحب على هايدغر نفسه، ضمن نوع من التواطؤ المتافيزيقي المحتوم الذي يأسر خطاب المؤول نفسه، لأنه لا يشتغل داخل جزر مفصولة عن بعضها البعض بل داخل كل نسقي متعالق، أي كلية المتن المتافيزيقي. (داخل المفاهيم الموروثة عن المتافيزيقا اشتغل نيتشه وفرويد وهايدغر لكن بما أن هذه المفاهيم ليست عناصر ولا ذرات ومادامت كائنة داخل تركيب ونسق فإن كل اقتراض منها يجعل الميتافيزيقا كلها تلحق به. ذاك ما يسمح إذا لهؤلاء المدمرين بالتدمير المتبادل لأنفسهم). (٨) بالنسبة لديريدا يمكن تطبيق العملية ذاتها، والمتمثلة في إلحاق نيتشه بتاريخ المتافيزيقا، عليه هو نفسه. إن فكر نيتشه بالنسبة لديريدا مسكون بالاختلاف لأنه مفكره بالذات في تعارض كلي مع نيتشه المتافيزيقي أو «آخر الأفلاطونيين» كما يسميه هايدغر، والذي معه يبلغ نسيان الاختلاف الانطلوجي Ontologishe Differenz أوجه. المسألة هنا تتعلق بالانتقال من تأويل النص النيتشي إلى تأويل التأويل. إن تأويل النص وتأويل التأويل يحيلان معا على تلك الضرورة التي تحدث عنها هايدغر، ضرورة قراءة نيتشه عبر المساءلة الدائمة لتاريخ الغرب وإلا سنجتر أفكارا جاهزة فقط زاعمين أننا نحدث قطيعة مع أوهام متوارثة. نيتشه بالنسبة لديريدا، فكر يتذكر الاختلاف ويتوافق مع الوجود من حيث هو اختلاف ولا ينمنح أبدا للقراءة باعتباره نصا ميتافيزيقيا. لنستحضر هنا موقفين اثنين لديريدا بالاضافة إلى ذاك المعلن أعلاه، الأول وارد في مؤلفه (في الغراماتواوجيا): هنا وعبر تجدير مفاهيم التأويل والمنظور والتقييم والاختلاف وكل المحفزات «الأمبريقية» أواللافلسفية التي لم تكف على مسار تاريخ الغرب عن إقلاق الفلسفة (...) إن نيتشه، بعيدا عن أن يظل ببساطة (مع هيجل وكما يريد ذلك هايدغر) داخل المتافيزيقا، قد ساهم بقوة في تحرير الدال من تبعيته ومن انحرافاته بالمقارنة مع اللوغوس ومع مفهوم الارتباط بالحقيقة، أوالمدلول الأول، كيف ما تم فهم ذلك، من أجل إنقاد نيتشه من نمط القراءة الهايذغري لا يجب أبدا إقرار أوتوضيح «أونطلوجيا» أقل سذاجة، حدوسات أونطلوجية عميقة تتوصل إلى حقيقة أصيلة ما وتأسيس شيء مختفي تحت مظهر نص أمبريقي أوميتافيزيقي (...) ألا يجب، ربما، عدم تخليص نيتشه من القراءة الهايذغرية، بل العكس منحه لها كلية والاضطلاع بلا تحفظ بهذا التأويل، بطريقة ما وحتى النقطة التي يستعيد فيها الخطاب النيتشي، باعتباره مفقودا تقريبا بالنسبة لمسألة الوجود، غرابته المطلقة، حيث سيستدعي نصه في النهاية نمط قراءة آخر، أكثر وفاء لنمط كتابته. (٩) يحاول ديريدا هنا الدفع بالقراءة الهايذغرية لنيتشه كما لو أن هذا الأخير هو نقطتها أوحدها الأقصى، وكما لو أن نيتشه هو الامكانية اللامفكر فيها لهايدغر نفسه. المسألة تبدوكما لو أنها متعلقة بركح مسرحي تنكشف فيه فعالية الظل المشتغل بمكر خلف جسد المؤول. ألا يتعلق الأمر أصلا بمجرد مراكمة للتأويلات وبعلاقات للمعرفة داخل كل اشتغال تأويلي، تتحكم فيها علاقات السلطة بالشكل الذي يجعل المؤول نفسه محكوما سلفا بعنف التملك وموجها بالمكر السري الممارس عليه من طرف المؤول.

إن التوقيع الهايدغري لن يكتسب هنا شرعيته التأويلية إلا عبر اشتغال الاختلاف عليه وداخله، الاختلاف من حيث هو توقيع نيتشي مضاد يلوثه ويكشف حدوده. يتحدث غادامير Gadamer عن الوضع الإعتباري الملتبس بشكل غريب لنيتشه

وفلاسفة آخرين استدعاهم هايدغر داخل نصوصه : فهم من جهة يعبرون عنه هو نفسه ومن جهة أخرى يصدمونه، ، لأنهم كلهم هيؤوا لمصير نسيان الوجود Loubli de lêtre في الغرب . إن قراءة نيتشه ، عبر الأخذ بعين الاعتبار أوالمساءلة الدائمة لتاريخ الغرب وميتافيزيقاه، لا ينبغي أن تحجب الوضع الاعتباري الخاص جدا لمفكر السهوب هذا، الذي أسهم بشكل جذري في قلب الكثير من المراتبيات والثنائيات الميتافيزيقية. إنه الأمر الذي يدعونا للقول بأن نمط التأويل الهايذغري، هو نوع من القراءة العارفة التي توزع الشرعيات على القراءات التي تتموضع إزاءها، سواء معها أوضدها باستثناء تلك التي تنطلق أساسا من مجابهة تعدديات النص النتشي وترحيلاته كما هو الأمر بالنسبة لقراءات دولوز سواء في (نيتشه والفلسفة) و(نيتشه) مؤلفه الصغير أوفي صفحات وفقرات هامة من كتابيه (الاختلاف والتكرار) و(منطق المعنى) وهي القراءات التي اشتغلت بدون وساطة التأويل الهايدغري. بهذا المعنى تظل القراءة الهايدغرية تأسيسية . إن المراهنة على استراتيجية الاختلاف في التأويل مشروطة من منظور ديريدا، بالاضطلاع باقتصاد القراءة الهايذغرية، حد دفعها إلى اكتشاف الغرابة النيتشيه داخل البداهات التأويلية. إن استراتيجية الكتابة النيتشية، كفيلة بوضع كل استراتيجية تأويلية أمام حدها اللامفكر فيه (ليس هناك من حقيقة لنيتشه أو لنص. (١٠) يقول ديريدا. إن ما تروم قوله تلك الفقرات الهامة من كتاب (مهاميز) لديريدا عن التأويل الهايدغري، هو رصد نيتشه لا مفكر فيه داخل النص الهايدغري ، نيتشه الاختلاف الجنسي مثلا الذي لا يمكن ضم منطقتة للقارة الكبرى للاختلاف الأونطوجي: (إن القراءة الهايدغرية أصيبت بعطل (..) في اللحظة التي أخطأت فيها المرأة داخل حبكة الحقيقة إذ لم تطرح المسألة الجنسية أوأنها، على الأقل، أخضعتها للمسألة العامة لحقيقة الوجود. إلا أننا وصلنا إلى أدراك أن مسألة الاختلاف الجنسي ليست مجرد مسألة جهوية خاضعة لأنطولوجيا أساسية وأخيرا لمسألة حقيقة الوجود وأنها، ربما لم تعد مسألة (١١) هنا يصل الشكل الأنطو-هيرمينوطيقي للمسألة حده. إن علاقة القراءة مع النص المقروء الذي هو آخرها لا يمكن أن تنهض على بنية التعارض التي شكلت أساس الكثير من الأزواج والعلاقات الميتافيزيقية بل على أساس التفعيل الذي يفعل القراءة الهايدغرية عبر اكتشاف التعدديات والممكنات التي لم تفكرها بعد، أي المجازفة بقراءة نص التأويل الهايدغري خارج الدائرة الأونطو -هيرمينوطيقية وذلك برصد العناصر التالية: أولا: هايدغر قارئ ينتشه، ثم ثانيا: قراءة هايدغر ومعاييرها، وثالثا: طبيعة علاقات القوة الموسطة فكريا التي تربط المفكرين والنصين. تلك معالم هذا الإشتغال التأويلي الذي يشتغل مع هايدغر ومن أجل أن يكون هايدغر في أن ضد حدود قراءته. ان المسرح الفلسفي المسكون بالأقنعة والاختلافات، يتجاوز هنا العتبة النتيشية ليطال عتبات أخرى وليجعل من التأويل نفسه إنتاجا للاختلاف وتكرارا له يزيل عنه مسحة المماثلة. بهذا المعنى يتحدث ديريدا عن نوع من التفتح الذي يفتح هذه القراءة على ممكناتها الثاوية فيها دون نقضها، أي يفتحها على قراءات أخرى لا تترك نفسها أبدا تنغلق داخلها. (أن تقرأ وأن ترتبط بكتابة، هو إذن أن تثقب هذا الأفق أوالحجاب الهيرمينوطيقي. (١٢) إن هناك فرقا بين جعل نيشه يشتغل داخل هايدغر وهو موقف ديريدا والكثير من مريديه أمثال فليب لاكو-لابارث وجان -لوك نانسي وساراكوفمان وسيلفيان أغا سينسكي إلخ، وبين جعل هايدغر يشتغل داخل نيتشه وهو موقف الايطالي جياني فاتيمو الذي يعتبر بأن القراءة الهايذغرية تتأكد دوما باعتبارها نقطة العبور المفروضة والمتعذر مداراتها أوتجاهلها بالنسبة لكل من يريد فهم نيتشه. الفيلسوف. انه التأرجح بين قراءتين وموقفين : تذكر الاختلاف (ديريدا) ونسيانه (فاتيمو). لا يمكن بالنسبة لها يدغرا اعتبار نتيشه مفكرا للاختلاف مادمت الدائرة الميتافيزيقية قد اكتملت مع فكره تحديدا واشتغلت بفعالية وبلغة أخرى اكتمل الفكر الذي نسي الوجود وإختلافه مع الموجود .L'étant إن

مسار الميتافيزيقا هو المسار الذي بلغ الحد النهائي القائل بأن «الوجود نفسه لم يعد شيئا ذا قيمة» ذلك ما صاره الوجود بشكل نهائي مع الاصطلاح النتيشي إرادة القوة أوحسب الترجمة الهايذغرية إرادة الإدارة. إذا ما تبنينا هذا المنظور حرفيا، أي المنظور المتضمن عدا ذلك تأكيد نوع من الانسجام الأساس بين نيتشه والافلاطونية التي اعتقد التمرد عليها وقلبها، فإن علاقة نيتشه الممكنة مع الاختلاف سلبية بشكل خالص لآنها تمثل تلك المرحلة / من الفكر التي بلغ فيها الاختلاف نقطة انعتامه القصوى. بهذا المعنى يدل نيتشه أيضا على منعطف ويعلن بدون معرفته ورغم كل شئ، وبطريقة اشكالية كلية مجاوزة الميتافيزيقا لآنه أوجها ونهايتها في آن. (١٣) انها المجاوزة كتحقق كلي للميتافيزيقا في نزوعها العميق المتمثل في النسيان النهائي للوجود لصالح موجود منظم كنسق محسوب من العلل والنتائج، نسق التقنية كتنظيم كلي للعالم فيه ينكشف الرابط الأصلي المختفي، عبر تاريخ الميتافيزيقا كلها، بين هذه الأخيرة والهيمنة والإرادة. إن المنحى التأويلي الهايذغري، ينزع نوعا ما إلى ربط نيتشه بالعقلانية وبالإرادة التي أصبحت تريد نفسها أوتتشيد كموضوع لنفسها والمتجسدة في التقنية من حيث هي قمة هذا المنحى والمبشرة بالمرحلة اللاحقة. إنه تحقق الميتافيزيقا كمصير للغرب . يتحدث هايدغر في كتابه (مقالات ومحاضرات) عن الميتافيزيقا كقدر وحيد رغم أشكالها المختلفة وكل مراحل تاريخها، لكن أيضا كقدر ضروري بالنسبة للغرب وشرط هيمنته الممتدة على الأرض كلها . ينبغي فقط، وفي نهاية المطاف، الإشارة إلى نقطتين أساسيتن وهي أن فكر هايدغر ضد نيتشه يظل كما يقول أحد دارسيه (١٤) دوما في خدمة فكر اللقاء معه أي المجابهة عبر اللقاء. ذاك ما عبر عنه هايدغر غداة بدء سلسلة دروسه عن نيتشه محددا مهمة فكره كالتالي : جعل فكر نيتشه «يهب تطوره المملوء» عبر القراءة . إن الالتباس المميز لحركة التأويل هذه ولاستراتيجيتها، حسب ديريدا، تتمثل بالذات في إنقاذ نيتشه من براثن التأويل النازي البيولوجي والحيوي لألفريد بوملر منظر النازية وذلك عبر فقدانه، إذ في الوقت الذي يؤكد فيه نيتشه حضوره الفلسفي كمبشر ببداية فلسفة جديدة فعلية، فلسفة المستقبل بامتياز، يرى فيه هايدغر على العكس الاكتمال الهائل والمقلق للميتافيزيقا الغربية. لربما كانت تجربة الفقدان هذه، داخل اقتصاد التأويل وسياسته، هي ما يجعل فكر نيتشه دوما تكنا ومستقبليا، فكرا يلزم الإنصات لقوله الشذري دون الحكم المسبق عليه أواستغلاله التأويلي المفرط.■

الهوامش

1. Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, Derrida, Coll: Les Contemporains Edition du Seuil, 1991.
2. Derrida, Eperons, Champs- Flammarion, 1978. p.60.
3. Heidegger, Questions sur lhistoire et la politique, Editions Mercure de France, 1982. p .34.
4. Cahiers de l'Herne, Livre de poche, biblio- essais, 1983.p.128.
5. Ibid . p. 128
6. Gianni Vattimo, les aventures de la différence, coll : critique, Minuit, 1985.p.92-93
7. Neitzsche, crépéscule des idoles, coll : Idées, Gallimard, 1974.p.40-41.
8. Derrida, l'écriture et la différence, coll : Points, Seuil, 1967.p.413.
9. Derrida, De la grammatologie, coll : critique, Minuit, 1967.p.31-32-33.
10. Ibid . p.83.
11. Derrida, Eperons, op.cit.p.89.
12. Ibid .p.107.
13. Gianni Vattimo, op.cit.p.81.
14. Cahiers de l'Herne, op.cit. p.88.

Thaqafat Fr. Side 6/25/05 8:46 AM Page 204

The Board of Directors

Dr. Mariam Bent Hasan Al Khalifa
President of the University of Bahrain
Chairman

Dr. Hana Makhlouf
Dr. Alawi Al-Hashimi
Prof. Ibrahim A. Ghuloum
Prof. Fawaz Toqan

Editorial Board

Alawi Al-Hashimi Editor- in- Chief

Monzer Ayachi Assistant Chief Editor
A. Hameed Al Mahadeen Senior Editor
Yasser Othman Executive Editor
Abbas Yousif Art Editor
Samah Al-Hammami Art Supervision

Ahmad Al-Manna'i
Abdul Hamid Al-Mahadin
Abdul Karim Hassan
Abdul Qadir Faydouh
Bassiuni Abdul Rahman
Ibrahim Abdullah Ghuloum
Muneera Al-Fadhel
Samira Ben-Amou

Advisory Board

Abd Al-Fattah Klitto
Abd Al-Salam Al-Masaddi
Adonis
Ahdaf Soueif
André Miquel
Baqir Al-Najjar
Bill Ashcroft
Carmen Ruiz Bravo-Villasante
Dhia Al-Azzawi
Edward Said
Izz Al-din Isma'il
Jabir Asfour
Kamal Abu-Deeb
Khalida Said
Pedro Martinez Montavez
Salah Fadl
Shirly Geok-Lin Lim

Design & Production

Sayed Jaffer Hameed

ثقافات
مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية
THAQAFAT
A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين
Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates
(4 issues including postal charges)

For Individuals

Bahrain	BD	7 or equivalent
Gulf States	US $	30
Other Arab Countries	US $	20
Other Parts of the world	US $	45

For Organizations

Bahrain	BD	20 or equivalent
Gulf States	US $	60
Other Arab Countries	US $	45
Other Parts of the world	US $	90

A free book will be offered for yearly subscription.

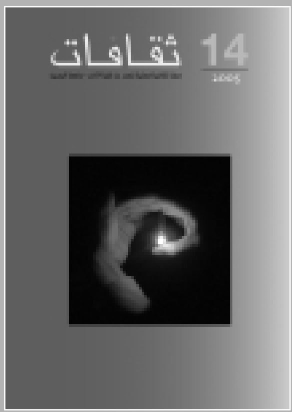
Subscriptions should be sent to:
Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32038
Kingdom of Bahrain

Price for each copy

Bahrain	BD	1.5
Gulf States	US $	6
Egypt	US $	1
Other Arab Countries	US $	2 or equivalent
Other parts of the world	US $	8 or equivalent

Material published in Thaqafat does not necessarily represent the view of the Editors or Advisers Permission must be obtained from Thaqafat with regard to translating or republishing any material.

Thaqafat Fr. Side 6/25/05 8:46 AM Page 205



Couverture recto:
Peinture de **Mohammed Al-Halwachi / Bahrein**

Thaqafat No. 14, 2005

Sommaire

5 Editorial
La critique littéraire et la scène humaine
Abdul Salam al Masseddi

Culture arabe

Point de vue arabe

8 Les arabes: changer et les autres
Nessim Khouri

Etudes

13 A propos de la parution en 2004 de la traduction en allemand du plus ancien manuscrit des “Milles et une nuits”.
Nabila Ibrahim

19 Ibn Khouldoun: de la philosophie à la sociologie
Barakat Mohammad Barakat

Critique littéraire (poésie)

45 Corps fragile/âme inflexible: Obsèques secondes de Amal Dunqul
Kamal Abu-deeb

56 Fonction de la poésie: la critique littéraire et la lecture en tant que résistance
Mohammad Lotfi al Youssoufi

71 Le symbolisme de la flûte dans la poésie soufie
Wafiq Soulaytine

Poèmes

80 Narcisse a dit
Abdul Mouni’m Ramadhan

83 Il n’y a pas ... d’ici
Ali al Charqawi

84 Eloge de l’obscur
Moustafa Badawi

86 Retour
Fatima Naout

88 A Suzanne sied le blanc
Boujomaa al Oufi

91 Lune hors saison
Ali kanaan

94 Jonquille qui lit sa séduction
Mohammad Yassine

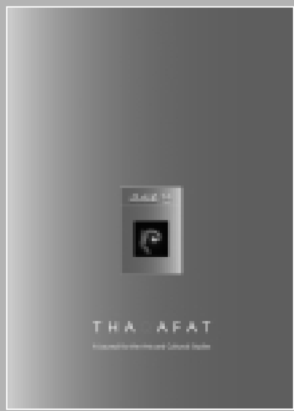
Critique littéraire (roman)

95 Image, système et pouvoir: étude du récit picaresque arabe
Charafudine Majdouline

102 Narrativité, réception, communication et interaction littéraire
Abdullah Ibrahim

Thaqafat Fr. Side 6/25/05 8:46 AM Page 206

Couverture verso



Etudes féminines

116 Géographie du désir : La femme et l'espace dans les romans "*Hubbi*" et "*Mazoun*"
Mounira al Fadhil

Nouvelles

124 Vivre à nouveau
Fadhil al Sibaay

127 La saison des hirondelles
Amara Kahly

133 Blancs-becs
Nassir al Dhufayri

137 Chaos
Abdul Qadir Rabiia

140 Vendetta
Yassir Abdul Baqi

143 L'homme-momie
Sobhi Fahmaoui

146 Van Ghog encore
Mohammad al Fachtali

148 Dossier : La littérature éspagnole
Mohammad al Dahi

Revue de livres

170 Pensée possible et phénomènes possibles: à propos du discours super-moderne
Yassir Outhman

175 Saadullah Wannous et le théâtre politique
Hayaa Salih

179 Adonis, une bio-poésie
Jamal al Moussawi

Arts

182 Entretien avec Mohammad al Halwachi, photographe et poète
Abbass Yousif

Cultures du monde

Prodution de savoir

192 Orientalisme espagnol et orientalisme occidental
Moustafa Kilani

202 Nietzsche face à Heidegger
Moustafa al Hasnaoui

En Français

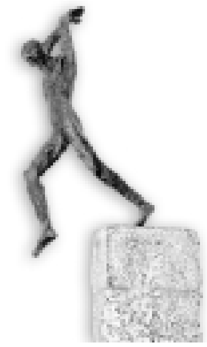
237 Editorial
Traduction : Samira Ben Ammou

235 Poésie
Hamdah Khamiss
Traduction: Samira Ben Ammou

Etudes

215 Le rôle des traductions dans le dialogue culturel actuel
Nadia Anghelescu

237 ثقافات 2005 THAQAFAT



Editorial

La critique littéraire et la scène humaine

A. Salam Al-Mesadi *

Traduction: **Samira Ben Ammou**

Il y a au sujet de la critique littéraire des questions qui touchent aux contenus sur lesquels elle se fonde ou aux méthodes et aux mécanismes au moyen desquels elle interroge le texte. Toutes ces questions ne comptent cependant pas au nombre de celles auxquelles se prêtent les éditoriaux et notamment ceux d'une revue qui s'est faite un devoir -en sillonnant l'océan des cultures- de toujours voyager entre le particulier, le spécifique et le général et exhaustif. Mais il surgit aussi autour de la critique littéraire d'autres questions qui la pressentent sur son avenir parce qu'elles prennent en considération les rapports qu'il y a entre la critique littéraire en tant que champs du savoir et le contexte intellectuel que crée l'événement historique majeur; car la critique littéraire ne s'est jamais coupée -dans aucune culture et à aucune époque- du système général de la pensée.

La pensée humaine ne cesse, de nos jours, de codifier ses révisions majeures en ce qui ressemble le plus à une inscription des pertes qui se sont accumulées au cours des vingt dernières années. L'homme contemporain exploitait en effet une somme d'héritages accumulés au long de l'histoire, celle qui fit la grande culture de l'humanité : la philosophie grecque, les constitutions romaines, la civilisation musulmane, la renaissance européenne, la philosophie des lumières, les mouvements de libération, le droit des peuples à l'autodétermination et la charte des droits de l'homme. Des séismes ont ensuite sévi qui ont secoué ces acquis et ont ébranlé les fondements de l'ensemble de la culture humaine : à la suite du consensus sur la relativité de la notion de vérité s'éleva haut la voix proclamant la suppression en elle des nuances de la couleur du spectre ; à la suite du consensus sur l'inculpation et les attributions judiciaires -qu'elles ne peuvent être les prérogatives d'un pouvoir absolu- celles-ci sont redevenues un objet de concurrence et de monopole; et après que la conscience morale chez l'homme ait opté pour le principe de la survie du meilleur, la logique de la survie du plus fort est revenu à l'attaque. Ainsi la relation de Moi à l'autre s'est-elle trouvée prise dans le détroit du système unique et la différence créatrice entre les hommes a-t-elle perdu toute valeur.

Cette scène adventice est ce qui a poussé le savoir humain à reconsidérer ses acquis : l'historien en diagnostiquant les lois régissant les événements, le philosophie en réfléchissant sur l'échelle des valeurs, le

* Professeur en linguistique, Université de Tunis.

sociologue en étudiant les mécanismes de la vie en société, l'anthropologue en explorant le patrimoine culturel, le juriste en traçant l'évolution des pactes internationaux, le politologue en étudiant la dialectique des pouvoirs législatif exécutif et judiciaire ... tous ceux-la ainsi que d'autres aussi, très nombreux.

Du haut de la tribune Thaqafat nous nous proposons de poser une question qui si elle s'avérait être hors contexte, la responsabilité de l'avoir formulée incomberait à son auteur mais qui serait accueillie, si elle s'avérait inhérente au contexte, par les lecteurs de Thaqafat avec une générosité qui -nous l'espérons- l'enrichirait en retour.

Ma question est la suivante :

Qu'en est-il de la critique littéraire dans le cadre de cette scène universelle nouvelle? Serait-elle non concernée par l'instant du malaise humain général? Est-il absurde de lui demander comment il se fait qu'elle ne soit pas incluse dans le processus de la révision des acquis généraux de la pensée? La critique littéraire ne serait-t-elle pas, à l'heure actuelle, entrain de continuer son chemin en marge de l'histoire et en perdant de vue la marche de l'histoire? Accepterions-nous avec complaisance qu'elle réponde : je rattraperai le cortège de ceux qui revoient leurs acquis le jour ou le texte surgira du sein de la scène nouvelle? Que répondrait-elle si nous lui rappelions que les grandes théories intellectuelles qui ont marqué le cours de l'histoire ont crée des méthodes critiques avant de créer des courants artistiques?

La critique littéraire est -de nos jours- forcée à observer les oscillations de la révision générale a laquelle procèdent les autres champs du savoir, forcée aussi à se scruter de l'intérieur à la lumières des acquis des sciences de la perception ; car les événements graves qui ont pris à l'improviste la vie de l'homme contemporain annoncent des transformations profondes qui changeront la notion d'appartenance à l'humain dans ce qu'elle a de plus essentiel et renverseront l'équilibre des oppositions mentales en place à commencer par l'opposition entre Moi et l'autre pour en arriver à l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, en passant par d'autres oppositions telles que celles entre le sujet et l'objet ou la signification et le discours.

Le pouvoir de plus en plus grandissant de la machine de la surabondante information en direct ne cesse de bouleverser les fondements traditionnels sur lesquels se base la communication par la langue. Les vents du changement n'épargneront pas les systèmes artistiques qui ont la langue pour support; car les mécanismes du discours humain ont changé au point d'en arriver avec la langue à un extrême où l'acte d'émettre le discours est devenu -en lui même- évènement et fait, et ce sur quoi se base le comportement exécutoire agissant dans le cours de l'histoire. Il fut aussi imparti à l'art locutoire qu'on en vienne à ce qu'il possède de plus spécifique, à l'image poétique en l'occurrence et qu'on s'en saisisse. il n'est pas -dans la nouvelle scène universelle- de discours politique qui ne recoure pas aux outils de la construction artistique de la parole -à un tel point où nous nous trouvons au seuil d'une rhétorique nouvelle.

La critique littéraire si elle ne se rattrapait pas se retrouverait bientôt essoufflée a poursuivre la locomotive des connaissances. Il lui serait alors difficile de mettre sa montre à l'heure du système de la pensée évoluée.

Quant aux révisions qui s'imposent dans le domaine de la science de la littérature, elles commencent par l'examen de ce qui est survenu aux mécanismes de la réception et aux lois de la communication et à ses constituants. Elles comprennent aussi l'étude les conceptions du beau telles qu'elles sont en cours dans les espaces locutoires que l'art littéraire prétendrait s'arroger. Elles se pencheront cependant obligatoirement sur des questions dont les chevaliers de la critique ne s'occupaient pas. Car jusqu'à quel point serait-t-il admissible que nous fermions les yeux, dans le domaine de la littérarité et de la poétique, sur les mécanismes de la promotion et de la diffusion des marchandises et sur ce qui en dépend comme outillage et qui gouverne le marché? Admissible que nous continuons à ignorer ce phénomène universel, de plus en plus important et qui ne cesse de conquérir les domaines de la création locutoire, c'est a dire le phénomène de la création des stars et de la création d'un consensus autour des stars?■

Hamdah Khamis ✧

حمدة خميس

Poèmes

قصائد

Traduction: Samira Ben Ammou

CROIRE ✧✧

ظَنْ

Je vais croire
Que, te revoir, je ne le voudrai jamais,
Ni ne brûlerais
Si tes mains me touchaient
Et que ceux qui passent près de moi
Je les aimerai,
Un... à un,
Pour que meure ton amour.

❖ ❖ ❖

سأعتقدُ
أنني لن أراكَ
ولن أشتعلَ
إذا لمستني يداكَ
وأنَّ الذينَ يمرونَ بي
سوف أعشقُهُمْ
واحداً... واحداً
كي يموتَ هواكَ

❖ ❖ ❖

✧ Poétesse bahreinienne.

✧ ✧ Extraits d'un poème du même titre, *dans* "Ghibtatou al hawaa, 'anaaqidou al fitnah", Royaume du Bahrein 2004.

Thaqafat Fr. Side 6/25/05 8:46 AM Page 210

Je vais croire que
Si tu t'approchais juste un peu
Je tomberais dans tes bras ;
Aussi ... je creuserai, maintenant,
Comme dans les guerres,
Une tranchée entre toi et moi
Pour rester assiégée,
Dresserai barricade après barricade
Pour ne rompre jamais mes défences
Et élèverai, entre moi et toi,
Toute la superbe des femmes.

سأعتقدُ أنني
إذا ما دنوتَ قليلاً فقطْ
سأسقطُ بينَ يديكَ
لذا... سوفَ أحتفرُ الآنَ
كما في الحروبِ
خندقاً بيننا
كي أظلَّ محاصرةً
وأقيمُ المتاريسَ
دونَ اختراقي إليكْ
وأرفعُ بيني وبينكَ
كلَّ شموخِ النساءْ

❖ ❖ ❖

... Sinon que, croire
N'est pas plus que
Colère déchaînée
Et que si je t'apercevais
Ne serait-ce qu'à mille ... au loin,
L'amour qui agite
Mon sang aprés l'accalmie,
Je palpiterais tel un oiseau
Captif
Qui aspire à ton espace.

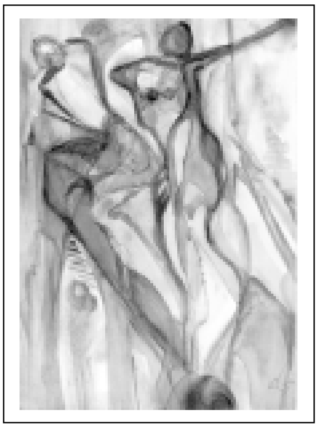
غيرَ أن اعتقاديَ
ليس سوى
سورةً من غضبْ
وأني إذا ما لمحتكَ
حتى على بعدِ ألفٍ
ورجَّ هواك
هدوءَ دمي
أرِفُّ كطيرٍ
أسيرٍ
يتوقُ فضاكْ

❖ ❖ ❖



Textes en Français

Thaqafat Fr. Side 6/25/05 8:46 AM Page 211



Vents déchaînés Et l'éternité ✣

العَصْفُ والأزلْ

1- Narrer la mélancolie.

á°ûMƒdG Oô°S -1

Elle dit :	قالتْ
Voici la femme	هذهِ هي المرأةُ
Née de femmes :	سليلةُ النساءِ
Une femme l'enfanta,	ولدتها امرأةٌ
Femme	ولدتها امرأةٌ
Née d'une fleur et de feu.	وُلدتْ من زهرةٍ ونارْ
Sur elle, elle jeta sa chemise	ألقتْ عليها قميصها
Rehaussée des crimes des temps	موشيً بجرائر العصورِ
Et dit endosse-la.	قالت لها ارتديهِ
Elle s'en vêtit ...	إرتدتهُ..
Mais son corps	لكنَّ جسدَها
Demeura enfant	ظلَّ صغيراً
Et innocent,	وبريئاً
L'habit étriquait sa pureté	والثوبُ لا يتسعُ

● Aquarelle, Souhail Benammou/ Tunisie.

✣ *Dans* "Ghibtatou al hawaa, 'anaaqidou al fitnah", Royaume du Bahrein 2004.

Elle s'insurgea	لنقائها
Contre l'habit.	فخرجتْ عليهْ.
❖❖❖	❖❖❖
Elle dit :	قالتْ تجيءُ إلى مُدُنٍ
Elle viendra dans des villes de rêves argentées	من فضةِ الأحلامِ
Qui ouvriront leurs portes	ستفتحُ أبوابها
A leur enfant,	لطفلتها التي
Venue à elles	جاءتْ إليها
De l'adversité.	من العثراتْ
....	......
....	......
Le crépuscule inclina.	ومالَ غسقٌ
Il l'ombrait	يظللها
De la terre en feu.	من الرمضـاءْ.
❖❖❖	❖❖❖
Comment les villes argent	كيفَ تناهتْ إليها
Ont-elles terminé à ses confins	مدائنُ الفضةِ
Forteresses de plomb ?	قلاعاً من رصاصْ؟
....	......
Puis, dans la présence, elles s'évanouirent,	وغابتْ في حضورها
Couvertes de la sagesse de l'eau !	مجللةً بحكمةِ الماءْ!
❖❖❖	❖❖❖
Elle s'éloigna	سارتْ
Sur la pointe de ses illusions,	على أطرافِ أوهامها
Sur la traînée de couchant	وما تبَقّى
Restée au fond du rêve.	في قاعِ الحلمِ
Ployant sous exil, elle s'en alla	من ذؤابةِ الأفول
Vers une patrie	ذهبتْ تنوءُ بغربتها
Dont on lui dit -et elle dit- :	إلى وطنٍ
C'est la patrie ...	قِيلَ لها وقالت

Textes en Français

Thaqafat Fr. Side 6/25/05 8:46 AM Page 213

Ainsi l'a-t-on appelée	إنّهُ الوطنُ..
Et l'appela-t-elle.	هكذا أسمَوهُ
Elle fit le salut	وأسمتْهُ
De celle qui revient de sa mélancolie.	ألقتْ تحيةَ العائدِ
Ni d'eau	من وحشتهِ
Ni de feu	لمْ يأنسْ بها ماءً
Le pays ne la fit se réjouir.	ولا نارا
Il bredouilla en une langue étrangère ;	لكنّهُ غمغمَ برطانةٍ
Effarouchée,	فأجفلتْ
Elle jucha sur son errance	وحطّتْ على تيهها
Et dit: me connais-tu ?	قالتْ أتعرفني؟
-....... ?	-.......؟
Elle comprit	فأدركتْ
Que la présence est absence ...	أنَّ الحضورَ غيابٌ...
Et sombra dans le ruisseau	وغرقتْ في جدولٍ
De ses débris.	من شظاياها
Elle en ferait don à l'oubli -dit-elle-	قالتْ تَهِبُهَا لنسيانٍ
Et dit aussi :	وقالتْ:
(Il est des villes	(ثمّةَ مُدُنٌ
Qui habitent dans les maux d'amour	تسكنُ التباريحَ
Et des exils	وثمّةَ منافٍ
Dans les patries)	في الوطنْ!)

❖❖❖ ❖❖❖

Pareille à un palmier	كما نخلةٍ
Voilé de sa solitude,	موشحةٍ بوحدتها
Refoulée au loin dans l'errance,	مقصيةً في التيهِ
Elle éparpille ses frissons	تُبعثرُ ارتعاشاتِها
Et frémit,	وتختلجُ
Laissant au vent	تاركةً للريحِ
Le désordre de ses mèches.	فوضى ذؤاباتِها

❖❖❖ ❖❖❖

Thaqafat Fr. Side 6/25/05 8:46 AM Page 214

2- Narrer l'extase

... Il était une fois que
La femme surgit de son argile
Un soir
Où se fendirent les univers
Et le crépuscule
Et que
Se répandit l'argent de Dieu
Au vu des rubis.

❖❖❖

Issue d'amants et de ports,
La ville
Au faîte de l'extase
Surgissait de l'eau
A peine mouillée.
Couronnée de son histoire,
Elle offrait ses tresses
Aux vagues joyeuses
Et se rafraîchissait
A l'eau enfant, qui joue,
Toute à son impétuosité
Et au bleu séducteur.
L'été traînait le pas
Et déployait ses soirées
Pour les murmures et les baisers!

❖❖❖

Elle vit... dans ce qu'elle vit
Une pythie
Déambulant
Entre bleu et soir
Qui exhumait dans les galeries des destins

I ƒ°ûædG Oô°S -2

.. وكانَ
أنْ خرجتْ المرأةُ
من صَلصَالها
ذاتَ مساءٍ
انفطرتْ فيه الأكوانُ
والأصيلُ
وتناثرتْ فضةُ اللهِ
على رؤيا من الياقوتْ

❖❖❖

المدينةُ
سليلةُ العشّاقِ والمراسي
خارجةٌ في أوجِ نشوتها
من الماءِ
ولم تبتلّ
متوّجةً بتواريخها
تُرخي جدائلَها
لمسرةِ الأمواجِ
وتبتردُ
بطفولةِ الماءِ إذ يلهو
غيرَ مكترثٍ إلا بسطوتهِ
وفتنةِ الأزرقْ
وكانَ الصيفُ متئداً
يرخي أماسيهِ
للهمسِ والقُبَلْ!

❖❖❖

رأتْ فيما رأتْ
عرّافةً
تطوفُ بينَ الزرقةِ
والمساءِ
تنبشُ في أروقةِ الأقدارِ

Textes en Français

Ce que les coquillages avaient chuchoté.
Elle appela à elle la pythie des Gitans.
Ton argent, dit la pythie.
Elle jeta son argent.
La pythie jeta des talismans ;
On dirait les amulettes des secrets.

ما يشي بهِ الودعْ
نادت إليها عرّافةُ الغجرِ
قالتْ لها العرّافةُ: بياضُكِ
ألقتْ بياضها
فألقتِ العرّافةُ طلاسماً
كأنها تمائمُ الأسرارِ

❖❖❖

La femme dit
Dans l'anxiété de l'amour :
-Que vois-tu ?
La pythie détourna les yeux.
Dans ses murmures il y avait
Comme une certitude.
-Je vois ce que tu ne vois ...
La femme creusa ses doutes
Ne crut pas ses intuitions
Ni ne crut
Les coquillages indiscrets.

قالتْ لها المرأةُ
في لهفةِ العاشقِ
– ماذا ترينَ؟
فأغضت العرّافة
وكانَ في همسها
ما يشبهُ اليقينْ
– أرى ما لا ترينْ..
أوغلتْ المرأةُ في ظنونها
وكذّبتْ حدوسها
وكذّبتْ
وشايةَ الودعْ!

❖❖❖

Sur les quais du soir
Le thé était plus rutilant que le vin
Dans les jarres fortunées.
La main sur la sienne,
Elle l'appela des abysses du rêve.
Il buvait
Ce que tramaient les jours
Ce que le thé n'a pas chuchoté
Dans la sérénité du soir
Ni les coquillages
Dans la sagesse des gitans.

على رصيفِ المساءِ
كانَ الشايُ أزهى من نبيذٍ
في غبطةِ الذنانْ
يدُها على يدِهِ
نادتْ عليهِ في لجةِ الشرود
وكان يشربُ
ما اختمرتْ به الأيامُ
ولم يشِ بهِ الشايُ
في هدأةِ المساءِ
ولا الأصدافُ
في حكمةِ الغجرْ

❖❖❖

Thaqafat Fr. Side 6/25/05 8:46 AM Page 216

Ils s'en allèrent entrelacés,
Le cœur battant,
Que la terre entendait
Et racontaient les arbres en chuchotant.
Et badinant,
Ils se raillaient
De la révélation
Qu'elle seule dans son âme intime
Percevait
Dans les ténèbres du doute.

سارا مشتبكَينِ
بينهما وجيبٌ
تسمعهُ الأرضُ
ويهمسُ بهِ الشجرْ
لاهيَيَنِ كانا
لاغيَيَنِ
بما يوحي بهِ
وما لم تدركْهُ
إلا سريرتُها
في غيهبِ الظنونْ.

❖❖❖

Quand
Dans la fulgurante certitude
Il la toucha,
L'effaroucha,
Qu'en elle les eaux s'agitèrent,
Et que surgirent de son coeur
Une étoile,
Une lune,
Et la mer,
Tout, autour d'elle, s'évanouit,
S'effaça,
Et elle ne vit
Dans ce vaste espace -à lui-
Nul autre que lui autour d'elle.

وحينَ
في يقينِ الومضِ
مسّها
أجفلتْ
واختضَّ ماؤها
وانشقَّ صدرها
عن نجمةٍ
وقمرٍ
وبحرْ
غابَ كلُّ ما حولها
وامَّحى
فلم ترَ
في فضائهِ الوسيعِ
إلاَّهُ حولَها.

❖❖❖

Elle se coula vers lui
On dirait des extases filantes
Et des forêts de nostalgie.
On dirait, quand l'envahissaient les
hennissements de ses secrets,
Le sanglot de l'argile

سرتْ إليهِ
كأنَّها شهبٌ من النشوةِ
وغاباتٌ من الحنينِ
كأنَّها
إذ تسري إليها حمحمةُ خفاياهُ
شهقةُ الطينِ

Thaqafat Fr. Side 6/25/05 8:46 AM Page 217

Quand la submerge la pluie battante

إذْ يغمرهُ الهطولْ.

❖❖❖

Il a vallées profondes,
Mémoire de vin
Que bordent deux fleuves
De santal et de lait.
Elle se coula vers lui
Ses horizons se fendaient
En sept cieux,
Et les océans vacillaient sous ses pieds.

لوهادهِ
ذاكرةُ النبيذْ
يحفّ بهِ نهرانِ
من لبنٍ وصندلْ
سرتْ إليهِ
فانفطرتْ مراميها
عن سبعةٍ
ومادتْ بها المحيطاتْ

❖❖❖

Combien de temps s'est-il écoulé,
Et elle, auréolée de sa félicité ?
Et combien de cendres la couvriront
Que nulle pythie n'a chuchoté
Ni les coquillages ?

كم مرَّ من زمنٍ
وهي مجلوةٌ بهنائها
وكم رمادٍ سوفَ يجلِلُها
لم تهمسْ بهِ عرّافةٌ
ولم يشِ بهِ الودعُ!

❖❖❖

Ah! cette femme,
Qui est de marguerites des prés et de vin !
Ah! Cet homme,
Qui est d'éclairs !

يا لتلكَ المرأةِ التي
من نبيذٍ وأقاحْ
يا لذاكَ الرجلِ الذي
من بروقْ.

❖❖❖

Il est passé; à croire un nuage
Et ses éclairs qui de partout déchirent l'horizon.
Un frisson de stupeur
Parcoura son être.
Et sous le charme d'un talisman,
On dirait le musc

مرَّ كما سحابةٍ
وانشقَّ برقُها من الجهاتِ
سرتْ رعشةُ المأخوذِ
في كيانِها
مسحورةً بطلسمٍ
كأنَّهُ المِسكُ

Et le safran qui oublie,	ومحو الزعفرانْ
Drapée de sa fertilité,	رافلةٌ بخصبها
Elle se déversa	انسكبتْ
Somptueuse d'eau.	مترفةٌ بمائها
Racine assoiffée, il était,	وكان جَذراً ظامئاً
Et la humait	يعبُّها
Dans l'abysse de l'hébétude.	في لجةٍ من الذهولْ.

❖❖❖ ❖❖❖

Topazes et perles	كانَ الزبرجدُ واللؤلؤُ
Et thym sauvage, il était.	والزعترُ البريُّ
Et elle était maturation	وكانت النضوجَ
Et âges	والأحقابَ
Et ambre	والعنبرَ
En un corps.	في جسدْ!

❖❖❖ ❖❖❖

Elle lui souffla à l'heure de la passion :	همستْ لهُ في خطرةِ الهائمِ:
Bénis soient le sein	تباركت الأرحامُ
Et la naissance et le mystère,	والسّرُّ والميلادْ
Bénis soient ce qui t'entoure	تباركَ ما يحيطُكَ
Et ce qui sous ton regard flamboie.	وما يتوقّدُ تحت إبصارِكَ
Bénis soient tout fil	تباركَ كلُّ خيطٍ
Qu'on attache à un autre	شُدَّ إلى خيطٍ
Et le rêve qui sur ton habit s'assoupit.	وكلُّ حلمٍ نامَ على ثيابكَ
Bénis soient ton réveil et ton sommeil,	تباركتْ يقظتُكَ ومنامُكَ
Ta compagnie	مجلسُكَ
Et le désordre de tes pieds,	وفوضى قدميكْ
Toi qui es la force des éclairs	أنتَ الذي فحولةُ البروقِ
Et des nuages la féminité.	وأنوثةُ السُحُبْ.

❖❖❖ ❖❖❖

Qu'est-ce que la mémoire ?	ما الذاكرةُ؟
Qu'est-ce que l'oubli ?	ما النسيانْ؟

Textes en Français

Thaqafat Fr. Side 6/25/05 8:46 AM Page 219

Et le jour ?
Et les préhistoires ?
Univers tenant son sceptre, il est ;
Et elle, la lumière,
Les temps en un
Et l'éternité.

ما اليومُ؟
ما قبل التواريخِ؟
هو كونٌ قابضٌ
على صولجانهِ
وهي الضياءُ
واختزالُ العصورِ
والسرمدْ.

❖❖❖

❖❖❖

3- Narrer les confins

Par un été
Noyé dans l'abysse du cœur
Il apparut ...
Il alliait au nébuleux la transparence
Et joignait à la sérénité la dispersion ;
Semblable la puissance de l'obscur il était.
Disait-il aux choses soyez,
Elles naissent du néant !
Été s'abîmant
Dans la splendeur et l'enfance
Et la pénombre,
Été agrémenté de mer
De pulsations
Et de violettes.
Quel corps un en deux corps ils étaient
Et quelle complicité contre la mort
Quand elle a dit
Je t'aime !

٣- سرد المنتهى

كانَ صيفاً
غارقاً في لجةِ القلبِ
حينَ تراءى..
يجمع الوضوحَ بالمبهمِ
ويلمُّ الشتاتَ بالطمأنينةِ
كما قدرةُ الغموضِ كانَ..
يقولُ للأشياءِ كوني
فتولدُ من سديمٍ!
كان صيفاً موغلاً
في البهاءِ والطفولةِ
والغبشْ
متشحاً بالبحرِ
والنبض
والبنفسجْ
أيُّ تجاسدٍ كانا
وأيُّ تواطؤٍ على الموتِ
حينَ قالتْ
أحبُّكْ!

❖❖❖

❖❖❖

Ne fut-elle pas issue de la pythie,
De celle qui répand dans l'invisible ses indiscrétions ?

ألمْ تكنْ سليلة العرّافةِ
الناشرةِ في الغيبِ وشايتها؟

Comment a-t-il jeté son talisman sur elle ?
Comment l'a-t-il soustraite à la graine de pythie
Et au scellé qu'apposent les gitans ?

كيفَ ألقى عليها بطلسمهِ
واستلّها من بذرةِ العرّافةِ
وميسمِ الغجرْ؟

❖❖❖

La voici entre deux tropiques,
Arpentant sa frayeur
Et plaçant haut la maturation.
Le vent rien ne donne...
Et les vagues filent le calme.

ها إنها بينَ مدارينِ
تهندسُ الرهبةَ
وتُعلي النضوجْ
الريح لا تؤتي..
والموجُ يغزلُ الهدوءْ.

❖❖❖

Après lui, elle continuera
À briller
Sur des cimes
Qui jamais ne sont révélées.
Son feu réjouirait peut-être
Un égaré dans la neige en exil.
Elle apprivoiserait l'herbe peut-être
Et les oiseaux
Et les dattes splendides
Et la mer toute à sa tristesse
Et le corail en exil.

ستظلُّ بعدهُ
تضيءُ
على قممٍ
لا يعتريها الكشفُ
لعلَّ تائهاً في غربةِ الثلجِ
يأنسُ نارَها
لعل العشب يألفها
والطير
والرطب البهيَّ
والبحرَ في شجوهِ
وغربةُ المرجانْ.

❖❖❖

Seuls les océans sont
Lointains.
La demeure, dans le brasillement
Qui pâlit.
Le cœur, seul,
Gisant, à midi.
Et seul ...
    Le corps.

وحدَها المحيطاتُ
نائيةٌ
والبيتُ في الرهّجِ
الذي يخبو
وحدهُ القلبُ
مضطجعاً في الظهيرةِ
وحدهُ..
الجسد!

❖❖❖

Textes en Français

Thaqafat Fr. Side 6/25/05 8:46 AM Page 221



Mystères ✣

المُسَارَرَاتْ

Elle dit ...	قالت..
-L'aube alors approchait ;	وكان الفجر يوشك
Et les ombres,	والظلال
Traces du noir de la nuit- :	ما تبقى من رداء الليل:
Femme je suis,	أنا امرأة
Issue	من أعالي الضياء
Du haut de la lumière.	انحدرت
Née pour être dieu ;	ولدت كي أكون إلها
Mon cœur	لكن قلبي
-En l'absence probable-	تعثر في فتنة الطين
Trébucha sur l'argile éblouissante	وفي جذوة الشك
Et sur le doute ardent ;	وعند احتمال الغياب

● Aquarelle, Souhail Benammou/ Tunisie.

✣ *Dans* "fi bahwi al nissaa", Royaume du Bahrein 2005,

Prophète je devins.	فصرت نبياً
Le feu de la création dans ma main;	بيدي جمرة الخلق
Ma main, une rose	ويدي وردة
Et un livre.	وكتاب!
❖❖❖	❖❖❖
Et ...	
Elle dit :	وقالت:
Les vents m'initièrent aux mystères	سارّرتني الرياح
Et l'astre me parla	وكلمني النجم
Dans l'épaisseur de la nuit.	في الظلام الكثيف
Donne la flamme de ton âme, il m'a dit ;	قال هاتي ذؤابة روحك
Je tracerai pour toi le chemin,	أخط لك الدرب
Je dessinerai dans tes paumes	وأرسم في راحتيك
Les ramées	الغصون
Et dans tes yeux	وفي مقلتيك
Brillera, éperdue,	يهيم
La lumière diaphane	الضياء الشفيف!
❖❖❖	❖❖❖
Et ...	
Dans un semblant de murmure	وفيما يشبه الهمس
Elle dit :	قالت:
Les créatures ont jeté sur moi	ألقت الكائنات عليّ
L'habit de l'absence	رداء الغياب
Et le fleuve du doute	وخط على القلب
A dans mon coeur	نهرُ الظنون تعاريجه
Creusé ses méandres.	فأوشكت أن أتحول
De peu s'en fallut-il que je me change	زنبقة
En lys	في إناء الخريف!
Dans un vase automne	
❖❖❖	❖❖❖
Et ...	
Elle dit :	وقالت:
Comment celer mon âme	كيف أخبئ روحي
	التي لم تنم

Textes en Français

Qui ne sut s’assoupir
Tous ces temps révolus ?
Et comment fermer ma fenêtre
Aux courants d’amour
Quand dans mon corps
La tristesse a creusé
Le lit de la blessure

في مدار العصور
وأغلق نافذتي
دون مسرى الهوى
وقد خط في جسدي
الحزنُ
مجرى النزيف؟

❖❖❖

Et ...
Elle dit :
Je fus seule avec l’astre à l’heure d’une splendeur ;
Je berçais l’ascension qui me hante
Pour le voir se voiler ;
Je voyais
Murmurer les jardins
Dans ce qui se dessèche ;
J’entendais le tumulte des plantes odorantes,
Luxuriantes,
Dans le jaune de l’automne.

وقالت:
توحدت بالنجم ذات ائتلاق
كنت أهدهد هجس الصعود
لكي يستكنّ
وأبصر في النزف
همس الأجنة
وأسمع لغط الرياحين
مدرارةً
في اصفرار الخريف!

❖❖❖

Et ...
Elle dit : c’est le doute
Il nous dévaste l’âme comme le font les vers qui dévastent
Le chêne.
Puis il nous éparpille comme poussière qui danse ; ni ne cicatrisons
Ni nous prend en pitié
Nul autre que le fantôme de nos rêves
Qui passe
Sur l’ombre du trottoir

وقالت:
هو الظن
ينغل في الروح كما ينغل السوس
في السنديان
وينثرنا كالهباءِ فلا نلتئم
وليس يحنُّ علينا
سوى طيف أحلامنا
عابراً
فوق ظل الرصيف!

❖❖❖

Et ...
Elle dit :
Je voyageais la nuit ;

وقالت:
سريتُ ليلاً
كان الضبابُ وشاحاً

Textes en Français

Thaqafat Fr. Side 6/25/05 8:46 AM Page 224

Le brouillard mon écharpe
Et l'eau, sel,
Sur ma droite,
Qui suivait sur mes pas.
Le jour approchait furtivement
Quand j'ai trouvé autre que moi
Qui filait l'eau, réjoui
Du jour apprivoisé

والماء ملحاً،
على يميني
يتبع مسرى خطاي
وكان النهارُ يخاتلُ
لمّا وجدتُ سواي
يغزلُ الماء مستبشرا
بالنهارِ الأليف!

❖❖❖

Et ...
Elle dit :
Depuis l'heure pubère
J'assois l'éclat du jour
Et je cèle, entre lit et âme, les rêves
De l'aurore pâlissante,
Et je vous dis :
Il n'y a de lumière qui fende le brouillard
Depuis l'eau commençant
Jusqu'à l'extrême de l'herbe ...
Ni jamais ne m'avance à pas imprudents,
Mon héritage la nostalgie,
Le désir ardent,
L'astre, sur ma route nocturne,
L'invisible, éperdu,
Qui scintille,
Telle la poudre d'or,
Dans le chaos épais.

وقالت:
إني أؤسسُ للضحى
منذ احتلام الوقتْ
وأكنُّ أحلام الغبش
بين السريرة والسرير
وأدّعي:
لا ضوء
يخترق الضباب
من أول الماء
حتى منتهى العشب..
ولم أرني غير متئدٍ
يرثُ الحنين
ويشتهي
والنجمُ في مسراي
تيه الغيبِ
يومضُ
كالنثارِ
في السديم الكثيفْ!

❖❖❖

Et ...
Elle dit
J'ai voyagé à l'aube.
La mer qui approchait,
Le vent paisible
Et la lumière, ni matin

وقالت:
سريت فجرا
البحرُ يوشك
والريحُ هادئة
والضوء لا صبح
ولا غيم

Textes en Français

Ni brume ;
Ni mes pas sur le sable des rives
Qui guident le non-voyant.

ولا خطاي
على رمل الشواطئ
يستدلُّ بها الكفيف!

❖❖❖

Et ...
Elle dit :
De peu s'en fallut-il que j'entre dans les âges,
Que j'ordonne les prairies pour les steppes,
Que je dresse une carte des nues
Ainsi
De peu s'en fallut-il ...
Mais le sable miroitant fut un leurre ;
La lance, plaies à verse
Sur mon corps ;
Et le chemin
-Entre un tournant vers l'amour
Et un autre-
Plus lointain que mes pas
Sur la cendre,
Plus proche
Que le bruissement qui chuchote !

وقالت:
أوشكتُ أن ألجَ العصورَ
وأسنّ للسهبِ المروجَ
وأبتني للغيمِ خارطة
هكذا
أوشكت أن..
لكن التماع الرمل
كان خديعة
والرمح انهمار الجرح
في جسدي
والدرب
بين منعرج إلى الهوى
ومنعرجٍ
أبعد من خطاي
على الرماد.
وأقرب
من همس الخفيف!

❖❖❖

Et ...
Elle dit :
J'ai dit approche
ô astre,
Et répands-moi, pluie fine.
Et approche
ô toi l'astre suspendu
Dans les cieux de l'absence,
Et unis mon eau
Et la terre,
Mon chagrin
Et les nues

وقالت:
قلت اقترب
يا نجم
وانثرني رذاذا
واقتربْ
يا أيها النجم المعلق
في سماوات الغيابْ
صل بين مائي
والترابْ
وبين حزني
والسحاب

Et guide moi	ودلني
Vers la violette de l'amour	على بنفسجة الهوى
Qui se pavane, exubérante,	تختال مترعة
Inclinée délicatement.	في انحناء رهيف!
❖❖❖	❖❖❖
Et. ..	وقالت:
Elle dit :	لا حول إلاّ الماء
Il n'est de puissance que l'eau	حولي
Autour de moi	وحولي الملح
Et autour de moi le sel ;	الوقت ذرات من الرمل
Le temps, graines de sable.	يا طفل
ô enfant,	اشدد قبضتيك على الرمال
Empoigne le sable de tes deux mains	وانثر خطى الورد
Et répands Les foulées de la rose	على ثبج البحار
Sur le large	ثبج هنا.. ثبج هناك
-Mer par-ci... mer par là.	وأنت المتئد
Toi, qui avance à pas prudents,	تيهاً ستعج عشبة القلب
Eperdu, tu traverseras la pousse du coeur	وتجتلي سر الرفيف!
Et, tu te dévoileras le mystère de ce qui scintille	
❖❖❖	❖❖❖
Et ...	وقالت:
Elle dit	هو ذا دربي:
Celui-ci est mon chemin :	حنين الروح
Les nostalgies de l'âme ;	والماء خلودي
Et l'eau, mon éternité.	وهذا العالم من حولي
Ce monde autour de moi,	فيض الخلق
Création qui abonde ;	والفيض احتضاني
Et l'abondance, ce que j'embrasse ;	ومروج الكون لي
Les prairies de l'univers, miennes ;	ولي سحر النبوءة
Et miennes, la magie des prophètes	والظلال
Et l'ombre	وآية الورد
Et le miracle de la rose ;	ولي في الأبجدية
Mien, dans l'alphabet, ce que	ما يضمر المعنى
Le sens recèle	وما توحي به الأسرار
Et ce que les secrets révèlent	في وهج الحروف!
Dans le flamboiement des lettres !	

Texte en Français

❖❖❖

Et ...
Elle dit :
Je suis l'éprise de l'orange amère ;
De senteur je me vêts.
Je suis l'errante
Perdue dans l'errance,
De sable
-Depuis que je suis dans ce monde-
Je me chausse.
Plus haut que la narration me suis placée
Et dans l'argile tragique j'ai fait pousser
La passion de mes veines.
Mien est ce qui ressemble au zénith de l'eau
Et le vert, mon extrême ;
Mais poussière je suis, regorgeant d'or,
Pétrie du mystère de l'alchimie
... ...
Mien, tout cela ;
Et mien, ce que cèlent mes ans
Et ce qui dans les songes
Et les rêves
S'amasse,
Et les confidences de la sève
Aux oiseaux
Sur la branche délicate.

❖❖❖

Et ...
Elle dit...
Le désir m'a voué à l'errance peut-être
Et consumée la nostalgie ;
Mais ne me suis inclinée.
Le plus noir de l'obscurté
J'ai scruté
Et j'ai vu
Et compris que

❖❖❖

وقالت:
أنا المأخوذة بالنارنج
والعطر ردائي
أنا الهائمة
الضالعة في التيه
والرمل
مذ جئت إلى الدنيا
احتذائي
سموت فوق السرد
فاستنبت من طين الفجيعة
كل توق في عروقي
لي مثل سمت الماء
والأخضر كنهي
لكني تراب زاخر بالتج
معجون بسر الكيمياء
... ...
كل هذا لي
ولي ما خبأ العمر
وما اكتنزت به
الأحلام
والرؤيا
وما باحت به الأنساغ
للطير
على الغصن الرهيف

❖❖❖

وقالت..
ربما شردني التوق
وأضناني الحنين
غير أني ما انحنيتُ
في اشتداد العتم
حدقت
فأبصرت

Chaque fois que j'ai cherché refuge en moi
Je me suis épanouie.
Chaque fois que je me suis livrée, obéissante, à mon âme
Doucement elle me mena
Et je vis l'univers sous la forme de mon cœur
Et fondre, je me vis.
Chaque fois qu'un nuage m'a ombrée,
De rosée je fus couverte
Semblable aux prairies que l'aube a étreintes
Et comblées la pluie battante.
Chaque fois que je me suis perdue
Et me suis appelée,
J'ai entendu l'eau dans les rivières
Couler généreuse et diaphane
A croire qu'on me répondait.
Chaque fois que j'ai cru en la lumière
Qu' elle était ma route de la nuit,
J'ai su avec certitude, que j'éclairais
Ainsi...
Me suis-je promis de demeurer paisible, à l'ombre de moi,
De m'infiltrer en moi,
Lumière d'aube
Entre obscurité et bruissement.

❖❖❖

وأدركت بأني:
كلما آويت إلى نفسي
اكتنزت
كلما أسلمت للروح قيادي
أسلستني
ورأيت الكون في هيئة قلبي
فانصهرتُ
كلما ظللني غيمٌ
نديتُ
كمروجٍ ضمها فجر
وأغناها هطول
كلما تهتُ
وناديتُ عليّ
سمعتُ الماء في الأنهار
ينسابُ شفيفا وسخيا
فكأني قد أُجبتُ
كلما آمنت أن النور
مسراي
تيقنتُ بأني قد أضأتُ
هكذا..
آليت أن أهدأ في ظلي
وأنسلّ إليَّ
ضوء فجر
بين عتم وحفيف!

❖❖❖



Le rôle des traductions dans le dialogue culturel actuel

Nadia Anghelescu *

L'ouverture de la culture arabe sur d'autres cultures, y compris par l'intermédiaire des traductions, s'est manifestée tôt après la constitution du grand empire arabo-musulman; et la réflexion sur le rôle des traductions dans la circulation des idées qui méritent de circuler à travers les frontières et les générations est parue elle aussi assez tôt. On trouve chez al-Jahiz un émouvant éloge du livre et de la science qui appartiennent à l'humanité toute entière, qui sont, donc, plus dignes de perpétuer la mémoire des peuples que les belles constructions et la poésie, celle-ci produit purement arabe et intraduisible, selon lui : “On a traduit les livres des Indiens, les aphorismes des Grecs, on adapta les livres de la littérature persane. Certains de ces ouvrages gagnèrent en beauté tandis que d'autres ne subirent aucun préjudice (...). Ces livres passèrent d'une nation à l'autre, d'une langue à l'autre, siècle après siècle, jusqu'à ce qu'il furent arrivés à nous, les derniers qui les avons hérités et étudiés. Cela confirme que, bien plus que les belles constructions et la poésie, ce sont les livres qui s'avèrent dignes de conserver les choses mémorables” (de la préface de *Kitab al-hayawan*, trad. fr. dans Anghelescu *Langages et cultures dans la civilisation arabe*, Paris, l'Harmattan, 1995).

A l'aube de l'époque moderne, à l'époque de la ”renaissance” arabe (*al-nahda*), les nouvelles nécessités spirituelles nées des contacts avec l'Occident posèrent le problème de la traduction avec une certaine urgence. Un article de Mikha'il Nu'ayma (1889-1998), portant le titre significatif *Fa-l-nutarjim* “Traduisons, donc !” (1923), demande aux auteurs arabes de se concentrer sur la traduction des chefs d'œuvres de la littérature universelle, comme un pas nécessaire en vue de diriger la littérature arabe vers le courant principal de cette littérature. Mais l'intérêt pour les littératures occidentales, surtout pour les littératures française et anglaise, avait commencé bien avant cette date au Moyen Orient et ce n'est pas par hasard que cette préoccupation coÏncide avec le commencement du mouvement national, dont le berceau était justement cette partie du monde arabe, qui se trouvait sous la domination turque à cette période, avec la majorité des pays arabes et avec les peuples du sud-est européen.

Il y a plusieurs traits communs entre les formes de manifestation de l'identité nationale, culturelle et religieuse dans les pays qui se trouvaient sous le joug ottoman, y compris entre les pays roumains et les pays arabes. Les personnes et les idées circulaient librement dans l'empire et les influences de l'Europe occidentale se sont exercées d'une manière semblable dans les pays arabes et les pays roumains. Ainsi, par exemple, bon nombre de jeunes gens étudiaient à Paris, puis revenaient dans leur pays avec les idéaux de liberté et de fraternité promus par la France. Tous étaient convaincus du rôle de la langue et de la connaissance de l'histoire nationale dans la lutte pour la libération. Enfin, voyageant en Europe ou pas, les intellectuels du XIXe et du commencement du XXe siècle lisaient et traduisaient à peu près les mêmes livres. Le théâtre naissant dans les pays arabes et les pays roumains jouait des pièces qui étaient

* Universitaire roumaine.

souvent la traduction ou l'adaptation des mêmes pièces françaises et britanniques. L'autre -allemand, danois, africain ou asiatique- arrivait souvent par des intermédiaires français ou anglais. On peut remarquer qu'il y a des similitudes entre les ouvrages occidentaux traduits en arabe et en roumain tout au long du XIXe siècle qui s'expliquent par les conditions socio-culturelles communes. Plus tard, au XXe siècle et, dans une moindre mesure, jusqu'à nos jours, il y a également des similitudes entre les auteurs occidentaux qu'on choisit pour traduire. Il est vrai que l'Occident arabe continue à traduire du français, tandis que la Roumanie et l'Orient arabe dirigent un peu plus maintenant leurs regards vers les pays anglophones. Par exemple, en matière de prose, pendant la deuxième moitié du XXe siècle les Arabes et les Est-européens ont traduit beaucoup de littérature américaine (la fortune de Faulkner, par exemple, des deux côtés de la Méditerranée, a quelque chose de surprenant).

De nos jours, ces ressemblances s'expliquent aussi, probablement, par les mêmes relations entre le savoir et le pouvoir qui marquent, plus ou moins directement, les autres domaines de notre vie. Nous savons que la fortune d'un écrivain sur le plan international est décidée par un ensemble de facteurs qui sont souvent extra-littéraires, pour ne pas dire, avec Hussam el-Khateeb, qu'elle est décidée de la même manière, et parfois par les mêmes centres qui décident la mode en matière de couture: Paris, Londres, Washington, Tokyo (Communication au deuxième colloque des comparatistes arabes, publiée dans *Al-Maarifa*, 1986).

On remarque surtout pendant la deuxième moitié du XXe siècle, tant dans les pays arabes, dont certains avaient accédé récemment à l'indépendance, que dans des pays qui avaient été soumis à une autre domination, comme la Roumanie, une préoccupation croissante pour l'affirmation de soi par rapport à l'autre, y compris dans le domaine de la culture. On sait que dans cette affirmation de l'identité collective la mémoire-réelle et mythique- est toujours mobilisée. Á cette période, le patrimoine culturel des pays arabes et de notre pays, par exemple, a été mobilisé pour démontrer que la culture a des racines profondes dans nos pays, que nos ancêtres ont fait des découvertes scientifiques avant l'Europe, que tel courant littéraire ou artistique (le baroque, par exemple) a été connu chez nous avant eux, que tel chef d'œuvre réputé dans le monde occidental a été préfiguré par nos œuvres à nous (la prolifération des travaux essayant de découvrir les racines de Robinson Crusoé dans Hayy ibn Yaqzan a été considérée récemment comme un phénomène typiquement post-colonial), etc.

La littérature roumaine n'a pas derrière elle un passée aussi brillant que la littérature arabe, mais dans les années "80" on l'a doré un peu en affirmant qu'elle a produit des ouvrages baroques avant le baroque européen, qu'elle a connu un ouvrage du type "miroir des princes" avant l'Europe, etc. C'était un professeur de littérature universelle qui soutenait des idées de ce genre en leur donnant un nom que le roumain ne connaissait pas avant, à savoir "le proto-chronisme", ce qui voulait dire "faire quelque chose avant", dans ce cas, faire des œuvres de culture d'un certain type avant l'Occident. Le paradoxe de ces positions a été mis en évidence par Fouad Zakariya que j'ai déjà cité à ce propos à plusieurs occasions (voir, par exemple, *Al-istishraq wa-l hiwar al-thaqafiy,* Sharja, 1999). D'après son opinion, les affirmations de certains auteurs arabes selon lesquels les découvertes scientifiques occidentales ont été préfigurées par celles des Arabes, selon lesquelles les philosophes arabes ont formulé certaines idées avant les philosophes occidentaux sous le nom desquels ces idées ont été retenues, ne font que valoriser indirectement la pensée occidentale, parce qu'elles acceptent implicitement les étalons occidentaux, même pour dire que les Arabes ont fait quelque chose avant.

L'affirmation de soi, l'idée d'imposer à l'autre sa propre image ont été liées à la préoccupation pour la propagation des valeurs culturelles orientales à l'Occident. On supposait que, si l'Occident n'acceptait pas notre supériorité dans certains domaines (culturels, évidemment, car il ne pouvait pas s'agir de la technologie) c'est parce qu'il ne nous connaissait pas, ou parce qu'il nous connaissait d'une manière déformée. Non seulement dans les pays arabes, mais en Occident également, des voix se sont élevées pour proclamer que les livres traduits, les ouvrages traitant des pays arabes d'hier et d'aujourd'hui (surtout les ouvrages des orientalistes) portent

l'empreinte d'une attitude néo-colonialiste, du mépris pour les peuples qui étaient en train de se bâtir une nouvelle culture. Le petit livre de Nada Tomiche *La littérature arabe, traduite. Mythes et réalités,* paru a Paris en 1978 contient déjà une bonne partie des reproches adressés depuis à l'Occident en ce qui concerne la politique des traductions. En examinant les traductions à partir de l'arabe mentionnées dans *Index translationum* (UNESCO) sous trois rubriques : œuvres classiques, traductions de *Mille et une nuits*, œuvres modernes, Nada Tomiche remarque que la grande majorité porte sur les contes et *Les Mille et une nuits* (275 textes sur un total de 401 œuvres relevées), ce qui signifie, selon son opinion, que "l'image du monde arabe que révèlent les traductions est marquée par l'exotisme somptueux, sensuel et naÏf des *Mille et une nuits*" (p. 2). Nous nous proposons de revenir sur la signification de la traduction de cet ouvrage pour la fortune de la littérature arabe traduite en Occident.

Ensuite, dit Nada Tomiche, "de 1948 à 1968 sur trente traductions anglaises d'œuvres littéraires arabes modernes, vingt deux sont tirées de Jubran", et cela parce qu'elles "passent bien en anglais": l'auteur, qui a vécu aussi à New York, connaissait bien les clichés de la vision de l'Orient par l'Occident, "les accents prophétiques bibliques flattent les habitudes littéraires anglo-saxones" (p. 27). Les traductions des auteurs modernes comme Tayeb Salih et Najib Mahfouz sont marquées par les clichés d'un Occident arabe soit idéaliste, à l'instar des visions marquées par les philosophies extrême-orientales, soit matérialiste à l'extrême. Nada Tomiche reprend quelques observations de ce genre et en ajoute d'autres dans la communication qu'elle a présentée au premier Colloque international de littérature comparée dans les pays arabes, à Annaba, en 1983 (les Actes du colloque sont parus en 1985). Elle remarque que les textes de la littérature arabe moderne qu'on choisit pour être traduits sont de ceux qui présentent une société arabe absolument dépassée, un monde folklorique qui a cessé d'être celui des Arabes d'aujourd'hui: c'est une littérature, dit-elle, qui répond aux demandes d'un public récepteur qui cherche dans la littérature un monde imaginaire qui puisse être opposé au réel vécu. A tout cela on peut bien répondre qu'une grande tranche du public occidental et oriental a toujours cherché dans la littérature un autre monde, meilleur. Ce qui est plus grave, ce que les autres ont remarqué au même colloque (par exemple, Jean Louis Maume) est que l'image de l'Arabe véhiculée par la littérature traduite et, surtout, par la littérature occidentale qui traite du Moyen Orient et du Maghreb est celle du "misérable-sale-voleur", ou "silencieux-mystérieux- inquiétant" ou "dur-sauvage-inhumain".

Le célèbre critique de l'orientalisme traditionnel qui est Edward SaÏd a écrit en 1990 un article intitulé *Embargoed Literature* (repris en 1995 dans *The Politics of dispossession*) où il exprime l'opinion que la littérature arabe a été soumise à une sorte d'embargo aux Etats Unis même après le prix Nobel de Najib Mahfouz. Il raconte une histoire qui mérite d'être reproduite ici: dix ans avant 1988, date à laquelle Najib Mahfouz a reçu le prix Nobel pour la littérature, une importante maison d'édition de New York lui a demandé quelques livres des auteurs arabes modernes pour être inclus dans une nouvelle série comprenant des auteurs du Tiers Monde. Edward SaÏd s'est exécuté, en indiquant deux ou trois ouvrages de Najib Mahfouz, qui était alors inconnu aux Etats Unis et à peine connu en Europe. En demandant après un certain délai si les romans de Mahfouz ont été choisis ou pas, il a reçu une réponse étonnante de la part de l'éditeur : "The problem is that Arabic is a controversial language". A l'heure où il a écrit, Said se demandait encore ce que signifiait la phrase "l'arabe est une langue controversée", qu'est-ce-qu'une "langue controversée" peut signifier en général.

Cette attitude, à peine changée depuis l'heureux événement de la carrière internationale de l'écrivain égyptien, témoigne, selon Edward SaÏd , "d'un préjugé contre l'Islam et les Arabes qui reste fort dans le cadre de la culture occidentale et, tout spécialement, dans le cadre de la culture américaine" (p. 373). Même traduits , mêmes excellents, comme c'est le cas des ouvrages d'Adonis *An Introduction to Arab poetics*, d'Edward al-Kharrat *City of Soffron*, de Hanan al- Shaykh *Woman of Sand and Mirrh* publiés pendant la même année (1988 par Quartet), ils sont restés inaperçus. Les remarques acides de SaÏd concernant la disparité entre le traitement de la littérature arabe et des autres littératures du monde par

les maisons d'édition, par les journaux, par les critiques et par le grand public sont, peut-être, exagérées, et la bibliographie publiée par Salih J. Altoma sous le titre "Arabic-Western Literary Relations in American Publications" (*Yearbook of Comparative and General Literature*, cité dans ce qui suit comme *YCGL*, vol. 48, 2000) le prouve bien, mais il est vrai que cette disparité continue d'exister même dans d'autres pays du monde.

La France semble faire exception à cette attitude assez répandue envers la littérature arabe. Un bilan présenté dans *Livres* du 5 Décembre 2002 consacré à la présentation de l'histoire d'une maison d'édition toute entière vouée à la littérature arabe (Sindbad, reprise par Actes-Sud) nous donne l'occasion de nous rendre compte encore une fois de cette situation particulière. Grâce au fondateur du Sindbad, Pierre Bernard, grâce, de nous jours, à Farouk Mardam-Bey d'Actes-Sud, grâce à quelques autres maisons d'éditions aussi, des centaines de traductions en français de la littérature arabe sont parus pendant les derniers trente ans, ce qui fait qu'une bonne partie de ce qui est important dans la littérature arabe classique et moderne se trouve dans les librairies et dans les bibliothèques. Il y a en France également un marché pour le livre en arabe, comme j'ai pu moi-même m'en rendre compte en visitant quelques librairies de Paris et de Lyon.

J'ai eu l'impression que la plupart des maisons d'édition du monde arabe ignorent ce marché: en visitant la foire du livre de Paris en 2000 j'ai remarqué que les deux maisons d'édition maghrébines qui s'y trouvaient ne présentaient pas de livres en arabe.

Certains disent qu'il faut dépenser plus d'argent pour assurer la fortune internationale des auteurs des pays moins favorisés jusqu'ici. Hussam el-Khateeb ne croit pas que l'opinion soit entièrement valable en ce qui concerne la promotion de la littérature arabe: "Il n'y a pas de doute que les plaintes qu'on répète souvent dans les milieux populaires concernant l'injustice que le monde fait à la littérature arabe moderne ont quelque chose de vrai : il y a des dizaines de facteurs (non-littéraires) qui décident la position internationale de la littérature arabe, mais, malgré cela, il n'est pas du tout correct de diriger le blâme seulement vers les autres. Les possibilités financières de beaucoup de pays arabes ont servi dans une large mesure la littérature arabe sur le marché international. On peut se plaindre, bien entendu, que les sommes qu'on dépense pour répandre la culture sont beaucoup moins grandes que celles qu'on gaspille autrement, mais il ne faut pas oublier que notre situation est meilleure que celle de dizaines des pays de l'Afrique et de l'Amérique Latine" (1986, p. 40-41).

Dans cette même communication Hussam el-Khateeb attire l'attention sur le fait que la littérature arabe classique doit subir ce processus de "réécriture" (*rewriting*) dans les pays arabes mêmes pour que son acheminement vers l'universalité soit facilité. Il remarque que le patrimoine ancien est loin de devenir le bien commun de tout le peuple arabe, comme la pénétration de la culture dans les couches du peuple le laisserait supposer, comme les bibliothèques des gens cultivés, garnies des belles éditions reliées en cuir des anciens poètes le laisserait entendre. Selon l'opinion de Hussam el-Khateeb, Al-Mutanabbi, Abu l-Ala al-Maarri ne sont pas à la portée de tous les intellectuels arabes: ce dernier devrait être mieux connu dans les pays arabes pour qu'il soit présenté en Europe d'une manière qui lui assurera la place qu'il mérite parmi les plus grands écrivains de l'humanité. Il faut ajouter à ce que le comparatiste arabe disait il y a vingt ans, qu'en Europe aussi le processus de "réécriture" de l'œuvre du grand poète a été entamé depuis un bon moment et que certains des grands orientalistes y ont apporté leur contribution.

La nécessité d'un changement d'attitude en ce qui concerne la promotion de la connaissance de la littérature arabe en Europe a été soutenue aussi par les comparatistes occidentaux, parmi lesquels je citerai Etiemble, qui s'est proposé d'intégrer effectivement, systématiquement et méthodiquement dans la littérature universelle toutes les littératures, à partir de la littérature chinoise qu'il connaissait bien et dont les chefs d'œuvres tiennent bon, selon son avis, devant n'importe quel ouvrage européen. Etiemble trouve que c'est un vrai scandale que la littérature arabe ne soit pas connue comme il se doit en Europe, il condamne l'orgueil culturel des Occidentaux

et leur rappelle que ce sont les Arabes qui nous ont civilisé, et non pas l'inverse. Convaincu que chaque littérature doit être connue par ce que le peuple qui l'a produit considère comme ses valeurs les plus précieuses, Etiemble, conseillé par Taha Husayn, s'est mis à étudier la poésie arabe classique, laissant de côté les trop célèbres *Mille et une nuits*.

Il est rare qu'une discussion concernant la littérature arabe traduite ou les influences orientales sur les auteurs occidentaux ne s'arrête sur ce livre, même de nos jours. Il suffit de feuilleter la bibliographie de Salih al-Toma que j'ai déjà citée (*Arabic Western Literary Relations in American publications*, YCGL, 2000) et quelques articles de l'annuaire où elle a été publié pour se rendre compte de la présence des *Mille et une Nuits* dans les discussions scientifiques de la dernière moitié du siècle passé, échos de la présence du livre dans les librairies et de son impact sur l'opinion publique. Dans le 7ème chapitre de la bibliographie qui traite de la réception occidentale des ouvrages arabes, il y a une section intitulée *The Arabian Nights* contenant à peu près cent titres d'ouvrages de littérature comparée se rapportant à ce livre. Les bibliographies européennes de ce genre contenaient, sans doute, des milliers de titres.

Je crois que le moment est venu pour un jugement plus serein de l'influence que Les *Mille et une nuits* ont eu en Occident, en général, et sur les traductions ultérieures de la littérature arabe particulièrement. Deux interventions à propos de ce sujet, ces dernières années, nous invitent à le faire: il s'agit du livre de Silvette Larzul, *Les traductions françaises des Mille et Une Nuits*. *Etude des versions de Galland, Trébutien et Mardrus,* précédée de *Traditions, traductions, trahisons* par Claude Brémond, Paris: L'Harmattan 1996, et de l'article de Hartmut Fandrich paru aux Etats Unis en 2000 dans YCGL sous le titre *Viewing "the Orient" and translating its litterature in the shadow of The Arabian Nights*.

Je n'ai pas l'intention de m'arrêter ici sur l'analyse très poussée des versions des *Mille et Une Nuits* que Sylvie Larzul présente en se rapportant surtout aux traductions de Galland et Mardrus: elle dit, en essence, que la première n'a rien à faire avec une traduction au sens moderne du terme, qu'elle "se fonde sur la réduction de la distance culturelle séparant l'univers des *Alf layla wa layla* de l'horizon d'attente des lecteurs du XVIIIe siècle français" (p. 115), tandis que la traduction de Mardrus se veut littérale, ce qui implique le recours à l'emprunt, transcriptions moins francisées, imitation des tours syntaxiques, calques, tout cela contribuant à l'exotisation du texte. Soit dit en passant, la traduction littérale des expressions arabes comme *sam'an wa ta'atan* par "j'écoute et j'obéis" au lieu de "à vos ordres", de *bayna yadayhi* par "entre ses mains" est passée en roumain aussi, car la seule transposition dite compète des *Mille et une nuits* est faite à partir de la version de Mardrus. Ce que Sylvette Larzul souligne et ce qui nous intéresse surtout ici est que les traductions de *Mille et une nuits* ont fait de ce livre "le réceptacle des images les plus conventionnelles de l'orientalisme littéraire". L'auteur énumère quelques clichés orientalisants qui nous semblent très connus parce que les traductions, la littérature sur l'Orient, la peinture orientaliste vont les perpétuer : caravanes et oasis, tapis et divans, bains et parfums, voiles et babouches, nègres et négresses...

Comme beaucoup l'avaient remarqué, la réception des traductions du livre de *Mille et une nuits* a été faite soit sous l'angle de son imaginaire sans rivages, qui privilégie le côté magique, mystérieux de l'Orient, soit sous l'angle réaliste, qui prend au sérieux le conte et situe dans l'Orient la terre des plaisirs, de toutes les voluptés, l'incarnation du paradis terrestre. Les *Mille et une nuits* ont créé aussi un horizon d'attente qui a influencé et continue d'influencer la fortune des ouvrages traduits de la littérature arabe. C'est Hartmut Fandrich qui le souligne lui aussi dans l'article que nous avons mentionné, qui traite de la situation dans les pays de langue allemande (l'auteur vit en Suisse allemande). Selon son opinion, l'adaptation du livre au goût populaire européen a contribué à la création de certaines images particulières du Moyen Orient en Europe, "images qui continuent à déterminer les attentes du public allemand, et, probablement, des autres lecteurs de la littérature arabe" (p. 96). L'auteur, un des traducteurs les plus connus de la littérature arabe moderne en allemand, s'est rendu compte par sa propre expérience que les ouvrages traduits des auteurs arabes qui se

sont alignés sur la modernité peuvent être en quelque sorte décevants lorsqu'il ne peuvent offrir au lecteur soit une atmosphère de conte, soit un miroir direct de la vie au Moyen Orient. Hartmut Fandrich croit que la longue histoire de la réception des *Mille et une nuits* a créé un obstacle insurmontable pour la traduction et l'interprétation de la littérature du Moyen Orient. Il ne lui reste qu'à espérer que les ouvrages des auteurs arabes modernes "soient traités finalement comme les ouvrages des autres parties du monde, qu'ils soient appréciés pour leur qualités et critiqués pour leur défauts, sans devoir satisfaire aux attentes et aux fantaisies sur le monde arabe, mais en contribuant à sa meilleure compréhension" (p. 105).

En Roumanie on a traduit beaucoup de l'arabe pendant la dernière moitié du siècle passé, et surtout après la parution des premières générations d'arabisants ayant fait leurs études en Roumanie et capables de traduire directement de l'arabe (le peu des traductions existantes jusqu'alors se faisait surtout par l'intermédiaire du français). De belles éditions des auteurs arabes classiques sont parues, une bonne partie bénéficiant de la science et du talent d'une poétesse, Grete Tartler, qui a réussi, parmi d'autres performances, à traduire les *Mu'allaqat* et certains auteurs classiques en respectant le mètre et la monorime de l'original arabe et à traduire les *Maqamat* en prose rythmée et rimée. Les deux volumes de *l'Anthologie de la poésie arabe classique* qu'elle a traduite et présentée avec Nicolas Dobrisan sont parus en 1982 dans une série qui représente l'équivalent roumain du "Livre de poche", ayant un tirage de quelques dizaines de milliers d'exemplaires, vite épuisés. On peut mieux apprécier la signification de ces chiffres si l'on sait que le tirage moyen d'un livre dans les pays arabes se situe entre 3000 et 5000 exemplaires et que pour la poésie il ne dépasse pas 1000 exemplaires (c'est Ali Okla Oursan qui fournit ces chiffres dans un article concernant la publication des livres dans le monde arabe paru dans *Al-Thaqafa wa qadaya al-nashri wa al-tawzi'i fi al-watani al-'arabiy*, Tunis, ALECSO, 1992).

L'intérêt particulier que certaines personnes, traducteurs ou chercheurs, manifestaient envers la littérature classique avant 1989 était dû, au moins en partie, au désir d'échapper à l'emprise du politique, très forte alors. Mais la littérature arabe moderne vendait bien elle aussi, ce qui fait que nos traducteurs réussissent à imposer des noms comme Najib Mahfouz bien avant son prix Nobel, que les poètes modernes réussissent à pénétrer dans les revues, dans les anthologies, dans les recueils individuels (Nizar Qabbani, Adunis, Salah abd el-Sabbur étaient, probablement, des plus traduits), que les encyclopédies, les dictionnaires, les ouvrages de littérature universelle, les revues littéraires parlent de la littérature arabe classique et moderne. En revanche, les livres sur l'islam étaient presque absents du marché: l'islam a fait sa timide apparition seulement dans les ouvrages d'histoire de la religion, comme c'est le cas du livre du roumain expatrié Mircea Eliade *Histoire des croyances et des idées religieuses* (paru chez Payot à partir de 1974) traduit en roumain dans trois volumes (I, 1981, II , 1988) ou dans des ouvrages traduits sur la civilisation de l'islam classique (par exemple, D. et J. Sourdel, *La civilisation de l'Islam classique* en 1975)

Pendant les derniers dix ans, l'intérêt pour l'islam, qui n'avait pas lieu de manifestation avant, trouve toutes les possibilités d'épanouissement. Des nouvelles traductions en roumain du Coran apparaissent, ainsi que des traductions des *hadith*, des ouvrages roumains sur l'islam voient le jour (mon *Introduction à l'Islam* en 1993), ainsi que des traductions des ouvrages en arabe (par exemple, *La vie de Muhammad* par Hussayn Haykal) et, surtout, dans des langues occidentales (par exemple, André Miquel, *L'Islam et sa civilisation* en 1994). Le patrimoine arabe est de nouveau objet d'une attention spéciale, surtout dans le cadre d'une série intitulée *Bibliotheca Islamica* de la Maison d'édition Kriterion, où Ibn Rushd et Ibn Tufayl sont publiés à côté des auteurs mystiques arabes, turcs et persans. Les ouvrages des auteurs mystiques ou sur les auteurs mystiques, ainsi que des ouvrages sur l'ésotérisme en islam sont traduits du français ou de l'anglais par beaucoup de maisons d'éditions, marquant encore une fois, de cette manière, l'alignement de la culture roumaine actuelle sur les tendances occidentales.

A vrai dire, après 1989 le paysage a totalement changé, non seulement en ce qui concerne l'attitude envers la littérature arabe,

mais en ce qui concerne la littérature étrangère en général et même la littérature roumaine.

Dans une conférence que j'ai donnée en 1996 à la Fondation Culturelle des Emirats Arabes Unis, j'exprimais l'opinion que de nos jours il ne faut pas insister seulement sur la traduction de la poésie, qu'il vaut mieux, peut-être, pour nous tous d'essayer d'exporter en Occident nos ouvrages à contenu idéologique qui s'inscrivent dans les courants modernes et post-modernes, nos œuvres en prose qui présentent, dans une écriture moderne, nos problèmes et nos crises dans le contexte de la modernisation et de la mondialisation.

Car je continue à croire que les pays est-europeens et les pays arabes ont beaucoup de choses en commun, y compris des choses à se communiquer par l'intermédiaire des traductions. Je crois aussi qu'ils ont beaucoup à se communiquer concernant leurs expériences dans le dialogue avec l'Occident par l'intermédiaire du livre, non seulement afin de rendre notre voix plus audible sur le marché occidental, mais afin d'apprendre à l'école de l'esprit critique et autocritique ce que certains auteurs occidentaux peuvent encore nous enseigner aujourd'hui, comme leurs devanciers nous l'avaient enseigné à l'aube de l'époque moderne.■

NOTES

- Altoma, Salih J. (2000) "Arabic-Western Literary Relations in American Publications" (*Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. 48)
- Anghelescu, Nadia (1993) *Introducere in Islam*, Bucarest: Editura enciclopedica
- Anghelescu, Nadia (1995) *Langages et cultures dans la civilisation arabe*, Paris : l'Harmattan
- Eliade, Mircea (1974) *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris : Payot
- Fandrich, Hartmut (2000) *Viewing "the Orient" and translating its litterature in the shadow of "The Arabian Nights", YCGL*, vol.48
- Al-Jahiz *Kitab al-hayawan*, ed. Fawzi Atawi (1978) , Beyrouth : Dar Saab
- El-Khateeb, Hussam (1986) Communication au deuxième colloque des comparatistes arabes, publiée dans *Al-Maarifa*
- Larzul, Silvette (1996) *Les traductions françaises des Mille et Une Nuits. Etude des versions de Galland, Trébutien et Mardrus*, précédée de *Traditions, traductions, trahisons* par Claude Bremond, Paris : L'Harmattan
- Miquel, André (1977) *L'Islam et sa civilisation*, Paris : Armand Colin
- Oursan, Ali Okla (1992) *Al-Thaqafa wa qadaya al-nashri wa al-tawzi'i fi al-watani al-'arabiy*, Tunis : ALECSO
- SaÏd, Edward (1995) *Embargoed Literature*, repris dans *The Politics of dispossession*, London: Vintage
- Sourdel, D. et J. (1975) *La civilisation de l'Islam classique*, Paris : B. Arthaud
- Tartler, Grete et N.Dobrisan (1982) *Antologie de poezie araba. Perioada clasica*, I-II, Bucarest: Minerva
- Tomiche, Nada (1978) *La littérature arabe traduite. Mythes et réalités*, Paris : Geuthner

* Je remercie Jean Fontaine d'avoir revu le français de ce texte et de tant d'autres